SCRITTI

DEL CAVALIERE

PROF. TOMMASO MINARDI

SULLE QUALITÀ ESSENZIALI DELLA PITTURA ITALIANA

DAL SUO RISORGIMENTO FINO ALLA SUA DECADENZA

PUBBLICATI PER OPERA

DI

ERNESTO OVIDI

ROMA
TIPOGRAFIA SALVIUCCI
1864

AI CHIARISSIMI PROFESSORI

DELL' INSIGNE E PONTIFICIA ACCADEMIA ROMANA

DI S. LUCA

A voi più che ad ogni altro, Professori onorandissimi, si conveniva dedicare questi scritti, che ammiratori dell' insigne merito del Prof. Minardi avete per i primi avuto il pensiero di pubblicare in parte. Voi che con tanto senno siete maestri in quelle arti, che formano uno de' principali pregi, di cui va superba questa città eterna, spero vogliate gradire il titolo di questo volumetto, come tri-

buto di quell' alta riconoscenza, che vi deve ogni amatore delle arti belle.

Non fa d'uopo o illustri Professori, che io ve lo raccomandi, perciocchè voi conoscendo appieno il chiarissimo autore collega saprete degnamente apprezzarlo.

Gradite altresì, vi prego i sensi di profonda osservanza colla quale mi do l'onore di essere

Vostro Umo e Devmo Servo
ERNESTO OVIDI.

AI CORTESI LETTORI

—

L' EDITORE

È ben noto a Roma anzi all' Europa, quanto l'illustre Professore Tommaso Minardi sia eccellente nella pittura. La chiara fama, di cui meritamente egli gode non ha bisogno di essere amplificata con ricercati encomi. Ma non a tutti forse è noto, quanto egli sia altresì valente nella filosofia dell' arte nobilissima, che professa. Chè la schietta e semplice modestia di cui va adorno, il fa, quasi dissi, non curante di que' tesori di sapienza pittorica che la sublime anima sua osservando e meditando ha raccolto. Ond' è che egli non si diè mai premura di comunicarli al pubblico. Il solo scritto del Minardi che sia stato pubblicato, è la celebre dissertazione da lui letta nella prima riunione dell'Accademia di Archeologia con l'Accademia di San Luca nel 1834 stampata dalla medesima Romana

Accademia di Belle Arti. In essa prese egli a trattare delle qualità essenziali della pittura italiana dal suo rinascimento fino all'epoca della perfezione: soggetto quanto degno altrettanto difficile a svolgersi nelle angustie di un ragionamento accademico. Fu nulladimeno questa sua produzione ammirata e citata nelle loro pagine dai sapienti, e assai cara ai coltivatori delle Belle Arti. Se ne fecero poi altre due edizioni, ed anche al presente è di continuo richiesta dai cultori del bello; e da quei giovani artisti che desiderano conoscere la vera filosofia della pittura. E di vero essa contiene tutti i principii fondamentali dell'arte, che sviluppati con particolari ragionamenti, offrirebbero un intiero complesso d'insegnamento utilissimo alla studiosa gioventù. Ma il degno maestro sarebbe stato al certo restio ad accingersi a questo nuovo lavoro, se per buona ventura non fosse stato astretto dalle gentili osservazioni fatte in una lettera al medesimo dal Conte di Castelbarco a dargli alcuni schiarimenti.

E di nuovo poi fu indotto a scrivere dal rumore fatto da alcuni eruditi a cagione d'una proposizione di quel primo suo scritto. Aveva egli asserito che da Michelangelo Buonarroti erano derivate nell'arte conseguenze funeste che l'arte stessa trasportarono universalmente fuor di via, sicchè era meglio assai per noi che egli non fosse nato. Ciò parve un'onta all'altissima fama di tant' uomo; e sembrò quasi in arte un' eresia. Assunse perciò il nostro professore di darne ragione: e il fece quietamente in una ampia lezione ai suoi scolari. E al certo niuno meglio di lui poteva più giustamente parlarne, che per parecchi anni nella sua gioventù ebbe l'incarico dal rinomato Cav. Longhi dell' Accademia di Milano di ritrarre in disegno quel famosissimo giudizio Universale della Sistina, che il Longhi prefiggevasi d'incidere, se non veniva rapito con danno delle arti da immatura morte, e che il Minardi compì con plauso universale di tutta l'Europa, onde questa sua bell' opera passò poscia in In-

ghilterra, restandone per tal modo priva la nostra Italia. Nè la risposta al Conte di Castelbarco, nè questa lezione videro mai la luce: chè l'esimio professore non si curò di pubblicarle, tenendosi, a suo dire, lontano al più possibile dall' intricarsi fra le lappole.

Io che a mia gran ventura essendo convivuto con lui sin dalla mia fanciullezza, potei a grand' agio ammirarne le virtù ed ebbi sempre desiderio di rendergli un pubblico omaggio della mia venerazione e dell'amor che gli porto grandissimo, mi determinai a pubblicare di nuovo la sua dissertazione divenuta omai rara e ricercata da moltissimi, aggiungendovi la lettera del Castelbarco e i due preziosi scritti inediti, di cui ho detto testè, che a mia richiesta mi furono gentilmente da lui comunicati. Nè fu soltanto un sentimento di stima e d'amicizia che mi mosse a questa pubblicazione, ma il desiderio altresì di recar qualche vantaggio agli studiosi della pittura. Perocchè il Minardi può dirsi a tutta ragione ristoratore e nella teorica e

nella pratica di quest' arte nobilissima. La quale pratica richiedesi inevitabilmente per la complessiva giusta dimostrazione delle teorie, senza di che restano infruttuose le scritture, e non di rado anche nocive.

Il secolo decimonono nel suo nascere annojato, dirò così, del barocco che per tanto tempo avea prevalso nelle belle arti, (quantunque le arti stesse avessero già tentato dirigersi a miglior via) diede un calcio a quanto fino allora si era fatto, e boriosamente stabilì un modo tutto suo fondato come dicevasi sull' arte greca, e così inorpellato lo spacciò per giusto e sublime; mentre invece era a tal segno d' aspetto gonfio e teatrale che si ebbe pel primo pittore d' Europa il francese repubblicano David, seguito ed imitato anche da' nostri primari professori. Eravi per ciò bisogno di qualche genio potente che fosse atto a dissipar l' illusione, ed a vincere il pregiudizio. Questo fu certamente il nostro Minardi. Il quale a tal fine espressamente fu dall' immortale Canova posto nel 1817 a

Direttore dell' antica Accademia di Perugia, da cui dopo pochi anni fu chiamato a Roma cattedratico.

E questa capitale del mondo, eletta stanza delle scienze e delle arti, era il campo, che più gli conveniva a fine di spargere con felice successo i fecondi semi di una vera ristorazione. E qui infatti dai suoi insegnamenti surse una scelta scuola di giovani, i quali educati a più retto sentiero, calcando sotto la sua guida le orme degli antichi maestri, compresero appieno dalle sue opere e da' suoi ammaestramenti, in quale stato si trovasse l' arte, e quanto oprar si dovesse per ricondurla nel suo primiero splendore. Posso ben dunque aver fidanza che gli scritti di sì chiaro maestro, letti e meditati dai cultori di quest' arte sovrana, saranno ad essi di sommo vantaggio.

Leggeteli e vedrete se dissi il vero.

ERNESTO OVIDI

LETTERA
DEL PROF. MINARDI
AL
CAV. GASPARE SALVI
PRESIDENTE DELL' ACCADEMIA DI S. LUCA
NELL' ANNO 1834.

Illustrissimo Sig. Cav. Presidente

È tanto al di sopra di ogni mio desiderio ed espettazione l'onorevolissimo decreto della Pontificia Romana Accademia di S. Luca radunata in Congregazione Generale il dì 19 Settembre con che determinò di rendere pubblico con le stampe il mio ragionamento recitato alla solenne adunanza che l'Accademia medesima ebbe comune il dì 4 di esso mese

con l'altra Pontificia Romana di Archeologia, che io non so in qual modo esprimerle l'animo grato.

E mentre supplico V. S. Illustrissima di farsi interprete presso gli onorandi colleghi de' miei più vivi sentimenti di riconoscenza a tanto onore, prego caldamente ancora di far sì che il pubblico sappia, che ora per ubbidienza debbo concedere alla stampa ciò, che allora per ubbidienza informemente scrissi; e che il desiderio, che vano al tutto non fosse il mio parlare, m' indusse in un argomento forse impossibile, o almeno difficilissimo, ad esser ristretto, e compreso in un discorso accademico. Alla difficoltà si aggiungeva l' imperizia mia di scrivere; perciò fra gli altri giusti timori, che mi occupavano l' animo, v' era pur quello di non farmi intendere e d' indurre altrui in sinistri concetti, principalmente per alcune proposizioni, che mi era stato forza soltanto accennare. Reputo pertanto necessario, che sia avvertito chi si degnerà di leggere il mio ragionamento, che quanto prima

ne farò seguire qualche altro in cui mi studierò di dichiarare e sviluppare meno sconciamente i principii medesimi e le conseguenze, ed insieme di porre nel giusto aspetto quelle proposizioni, le quali così nude e sole possono purtroppo incontrare gravi difficoltà.

Pieno della più alta stima e vera riconoscenza mi rassegno,

Di V. S. Illustrissima

Roma 6 Ottobre 1834.

Umo Devmo Obblmo Servo
TOMMASO MINARDI

DELLE QUALITÀ ESSENZIALI

DELLA

PITTURA ITALIANA

DAL SUO RINASCIMENTO FINO ALL' EPOCA DELLA PERFEZIONE

DISCORSO

DEL PROF. TOMMASO MINARDI

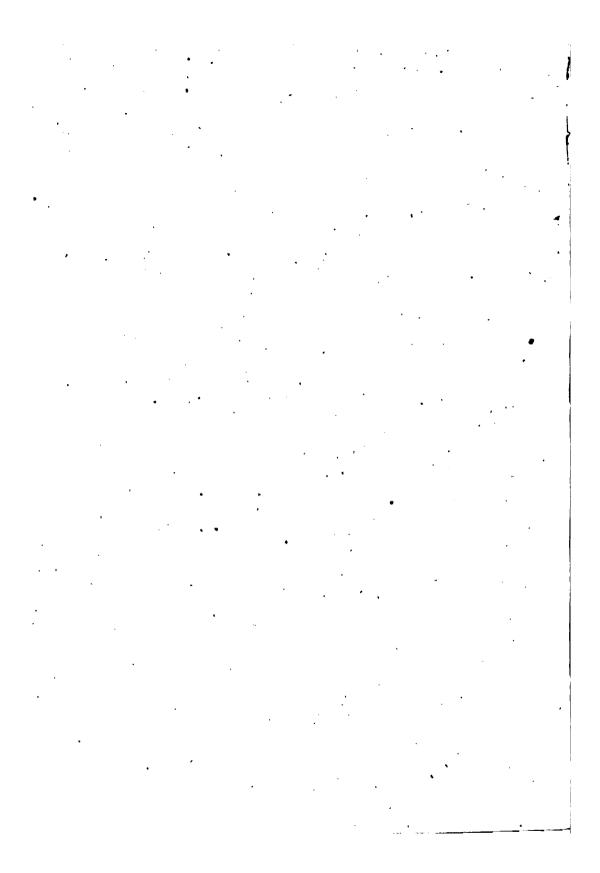
GIA' PRESIDENTE E CATTEDRATICO DI PITTURA

NELL' INSIGNE E PONTIFICIA ACCADEMIA ROMANA DELLE BELLE ARTI

DENOMINATA DI SAN LUCA

LETTO NELLA SOLENNE ADUNANZA

DELLE PONTIFICIE ACCADEMIE

DI ARCHEOLOGIA, E DI SAN LUCA

Se a dicitore fu mai bisogno di ascoltatori indulgenti, Eminentissimi Principi, Accademici veneratissimi, io debbo sopra di ogni altro e desiderarli e sperarli, che non esperto a favellare in pubblico, e quasi non atto a pensieri degni di pubblicità, parlo oggi in presenza vostra. La qual cosa se io avessi chiesta o fatta di mio talento sarei da biasimare come presuntuoso, o forse da compatire come non sano di mente; ma tal me la impose il cui volere mi è legge: onde l'esser costretto mi scuserà. D'altra parte s'io veggo dinanzi a me persone le più famose per altezza d'ingegno, veggo altresì il fior della cortesia, e mi aspetto vorrete udire benignamente chi non per voglia di applausi, ma solamente per ubbidire, poche e disadorne parole vi porge.

Ma che dirò di opportuno a questa solennità, che dopo lunghi desiderii, e con molti augurii di

tutta Roma accade pur oggi di radunare sotto un medesimo tetto e stringere in annuo amplesso le belle arti e l'archeologia, sorelle amantissime e lor malgrado divise per tanto tempo?

Io vi confesso che dubitai moltissimo qual materia scegliere, non già credendo trovarla che fosse nuova per voi, ma volendo almeno che non vi fosse fastidiosa. E finalmente pensai di sottomettere al vostro giudizio le lagnanze che ascolto di molti artefici e di molte persone di lettere.

Gridano gli uni che non si debba por mente a chiunque scrive e parla del bello, perchè sovente interviene che gli uomini esercitati in sole speculazioni giudichino falsamente delle arti, e rechino in fama cose mediocri o cattive, tacciano o sparlino delle buone. Quindi falsificarsi la storia, aggiungersi e lena e arroganza ad artisti di nissun merito, avvilirsi i migliori ingegni e rimanere infecondi. Poichè suol essere la gioventù avidissima della lode, e capace non solo di abbandonare le rette vie se le vegga sprezzate, ma sì di entrar nelle pessime se le siano encomiate.

Gli altri con voce non men sonora, anzi con scritture incapaci di far silenzio, si lagnano similmente. Dicono che le belle arti sono da molti vituperate, i quali applicati unicamente alla pratica hanno in dispetto le scienze ed i lor cultori, e pongonsi ad operare senza conoscere le ragioni di

ciò che fanno. Dicono che la storia, che la poesia d'ogni fatta, può e deve guidar l'artefice a saviamente pensare e comporre, scolpire, dipingere, architettare. Da tal discordia procede gran danno all' una ed all' altra parte: e mancando ad entrambe ajuto scambievole, si dividono in nuove fazioni, e forse a più gravi errori dan volta. Ecco a cagion d'esempio alcuni, che asseriscono fermamente i soli maestri essere i pittori del tre e quattrocento; dopo quelli morta l'arte; lo stesso Raffaele aver dato in falso, cessata la prima o al più la seconda maniera.

Alcuni sorridendo hanno per poverissimi tutti cotesti pittori, e per miserabili coteste sentenze, e dicono doversi solo fissar gli occhi nei cinquecentisti, come quelli che tutto il bello dell' arte posseggono; e così, stando in tuono di sublimi pensatori, stimansi senza fallo di battere essi soli la strada maestra.

Altri, pure ridendo in loro cuore delle sublimità de' cinquecentisti, e più apertamente dei primitivi pittori come d'insulse anticaglie, lodano grandemente e seguono le opere del decimosettimo secolo.

Avvi chi fa giudizi più strani, e Dio non voglia, che questo sia il maggior numero; ma certamente è tale che senza ridirvi quel ch' essi pensino e facciano, voi lo sapete e vedete.

La lite è assai grave e dannosa; poichè dagli errati giudizi dei letterati uomini gl' insipienti cadono ad aver per vana la scienza stessa, e con ciò confermansi vie più nella loro ignoranza; e peggio ancora il pubblico da queste discordie si confonde, nè sa nè può discernere il vero dal falso, il bello dal brutto: che è il massimo de' mali. Or questa lite potendo voi soli, gloriosi in arte, gloriosi in lettere, giudicare e comporre, pregovi di considerare sè alcuno dei sopraddetti abbia ragione e qual sia. E sebbene io dal mio canto vi abbia pur lungamente pensato, non sarò tanto ardito di dar sentenza su ciò alla presenza vostra. Ma siccome per conseguire una giusta idea dei mezzi opportuni ad operare nell' arte, e per ben giudicarne, è necessario osservare come questa sia nata, e da quali cause abbia avuto danno o incremento, di questo soltanto intendo parlarvi, e mi limiterò più strettamente all' arte mia, come la sola di cui potrò parlare senza taccia manifesta di temerario. Accogliete benignamente quanto io con rozzi modi potrò dirvi sull' indole e sullo spontaneo sviluppo della pittura, e voi, che solo il potete, darete poscia secondo vostra sapienza maturo giudizio.

Gli obbjetti visibili formano, come ognun sa, nella mente dell'uomo delle impressioni, che come immagini nello specchio rappresentano dentro di lui una vera pittura. E perciocchè l'uomo in forza

della virtù operativa del suo intelletto tenta sempre di porre in atto e di esprimere al di fuori ciò che più vivamente sente in se; così egli produce spontaneamente secondo sua indole l'artefatta pittura. Ciò accade non già in uomo qualunque, ma in quelli sopra gli altri di squisitissimo sentimento dotati. Queste interne impressioni si devono considerare nell'uomo sotto due aspetti (perchè cotali sono realmente): uno riguarda soltanto le immagini degli obbjetti, quali essi sono o si rappresentano per loro stessi estrinsecamente: l'altro riguarda il senso morale, che tutti gli obbjetti hanno quali più quali meno; o in un modo o in un altro relativamente alla natura, e alle condizioni dell' uomo. Hanno dunque due espressioni, una materiale per la forma delle immagini delle cose che rappresentano, l'altra spirituale ossia morale per i rapporti che prendono con le affezioni dell' uomo. Il fanciullo sente ed ha in se l'immagine della madre sua, certamente a un dipresso eguale alle immagini di altre consimili donne: ma allorchè l'immagine della madre gli si rappresenta e sente, non la sente soltanto come le immagini materiali di altre donne sebbene similissime; ma sente con essa di più e più vivamente dei vincoli e delle affezioni morali, che incomparabilmente dalle altre glie la distinguono. E mentre per tutte è indifferente, verso questa sola è attratto, e per essa agitandosi

vivamente or gioisce , ora si affanna , e teme e piange. La espressione morale è dunque necessariamente quella, che più di tutto interessa l'animo dell' uomo, e quella più di tutto sente, e da quella prima di tutto altamente si commove ed agita.

Ma conviene andare più oltre. L' uomo fatto adulto sente per gli oggetti esterni dei vincoli e delle affezioni, ben più elevate che il fanciullo verso la madre; sente nascere in se dagli oggetti esterni materiali dei rapporti totalmente spirituali, da cui si genera in lui nuovo ordine d' idee, ed è elevato a un nuovo genere di sentimenti ben d' assai diverso e superiore a quelli dei soli oggetti fisici. Io parlo dei sentimenti religiosi: questi lo sublimano, lo trasportano fino all' entusiasmo: questi gli si congiungono e si amalgamano con tutto il visibile e sensibile a segno, che il mondo materiale per esso lui senza di ciò è come un essere morto, insignificante, e quasi direi nulla.

Se pertanto al fanciullo fosse dato di delineare in qualche modo alcuna immagine, certamente la prima sarebbe quella della sua madre in atto amoroso verso di lui: e uno sfogo del corrispondente amor suo sarebbe questo primo delineamento: ond' è che ottimamente i greci finsero quest' arte aver avuto la prima origine dall' amore.

Ma nell' uomo adulto possono più di tutto le idee e i sentimenti religiosi, i quali immedesiman-

dosi coi sentimenti naturali di amore elevano, come dissi, la sua fantasìa fino all'entusiasmo. Dunque da questi sentimenti più che da altri la pittura riceverà la sua maggior vita, il suo maggior incremento.

Ma quale sarebbe quel primo delineamento, quella prima dipintura del fanciullo? Al certo sarebbe non pur di un atto, come dissi, amoroso, ma di un modo il più semplice, e di un carattere il più vero; giacchè il fanciullo tra gli atti amorosi a lui noti non potrebbe mai per condizione sua naturale sciegliere il più complicato : di un carattere poi il più vero, perchè il tragge dalla verità stessa, nè può altrimenti. Sarebbe anche il più vivamente espressivo; poichè i meno espressivi essendo da lui meno sentiti, non potrebbe giammai per necessità di natura esser portato a presceglierli. E questa pittura nel suo composto sarebbe anche naturalmente di una perfetta unità. Imperciocchè l'animo del fanciullo, essendo tutto assorto nel sentimento della immagine amorosa, null'altro sentirebbe se non quanto è strettamente connesso alla espressione della immagine stessa; ogni altra cosa accessoria resterebbe da lui inosservata: dunque nulla di superfluo, nulla di ozioso.

Che se nell'adulto si supponga questa facoltà, sarà la sua pittura per le dette ragioni necessariamente di eguali pregi fornita, anzi tanto più quanto

l'uomo è maggior del fanciullo. Una esatta analisi di ciò, non forse impossibile, porterebbe l'evidenza su quanto accenno: ma il tempo non la concede, e devo quanto mai posso esser breve.

Dunque, ripeto, per le ragioni accennate saranno nella pittura dell'adulto (notisi che la pittura sarà sempre primamente figurata d'immagini umane, perchè l'uomo ama se stesso sempre più di tutto e prima di tutto) saranno, dico, nella pittura dell'adulto per necessità di natura massima espressione sempre unita a massima semplicità e convenienza, unità di soggetto sempre proporzionata al soggetto stesso, ingenua naturalezza in tutto, perchè tutto nasce spontaneo dalle prime impressioni, dal primo concetto della pura natura.

Vero è, ed è qui da dichiararsi, che questa dipintura nel suo principio rispetto alla parte esecutiva, ossia all'artifizio con che è formata, non può se non che essere imperfettissima, ignorando l'uomo ne' suoi primordii, o quasi nulla conoscendo per l'inesperienza, i mezzi ad ottenere l'intento. E siccome nei corpi l'uomo prima di tutto distingue le esterne forme geometriche ed essenziali, e ne acquista le idee più o meno esatte in ragione della bontà ed efficacia de' proprj sensi; e siccome ancora alla cognizione geometrica e caratteristica di dette forme congiunge immediatamente le idee che va acquistando delle loro modificazioni, e dei movimenti

analoghi alle loro espressioni; così questa prima pittura nella parte esecutiva consisterà solo e principalmente in una semplicissima naturale rappresentanza dei corpi nella loro generale forma caratteristica con una ingenua geometria formata: perciocchè l'uomo maravigliosamente è portato sempre in tutto a *geometrizzare* prima assai della cognizione della scienza. E non solo tutto, che gli riescirà di fare, ti dimostrerà ad evidenza senza equivoco, ma con diletto, perchè di un modo spontaneo e senza convenzione. Per tutto ciò le antichissime primitive dipinture monocrome, a noi giunte principalmente ne' vasi che si chiamano etruschi, altro non sono che delineamenti geometricamente espressi, e caratteristici dei primi concepimenti della fantasia umana, altro non sono che espressioni delle immagini interne dell'animo le più connesse alle sue dominanti affezioni, di religione cioè, di amore e di guerra, rese al di fuori evidenti in un modo il più semplice e per l'essenziale della idea, e per l'artifizio della esecuzione: ed è perciò che tanto tuttora piacciono a noi, anzi a tutti che han gli occhi, e formano la nostra ammirazione ed anche il nostro studio. Ma non stiamo troppo sulle analisi, ed atteniamci ai fatti, che soli arrecano la maggiore e miglior luce. E perchè questi siano limpidi e scevri dalla incertezza delle indagini, prendo a considerare i fatti della risorta pit-

tura nostra, risorta dal puro natural genio nazionale.

Ecco la prima epoca dell' arte, che sorge luminosissima per virtù di parecchi uomini di alto intelletto, e principalmente di quel famoso Giotto straordinario fra tutti, e della sua scuola. E questa epoca di quale luce risplende? Di quella luce che è la principalissima dell' arte, anzi l'anima dell' arte stessa, cioè della vera e giusta espressione delle passioni umane. Questa espressione è non solo vivissima ne' suoi caratteri essenziali, e convenientissima, ma quel che è più maravigliosamente ridotta alla unità e massima semplicità in guisa, che nè prima i greci, nè poscia Leonardo e Raffaele stesso fecero punto di meglio. Chi non vede ciò in tanto numero di vastissime opere di questa prima epoca, è cieco: ed io parlo con chi troppo chiaro vede, perchè possa astenermi dal dimostrarlo. Se un poco si richiameranno alla mente i cenni testè dati del come nasce la pittura, facilmente si scorgerà, che fin dal bel principio quest' altissima espressione delle passioni alla maggior semplicità e alla unità ridotta, ed ottimamente proporzionata ai soggetti, e sempre con ingenui e caratteristici modi, in cotal guisa dovevasi manifestare spontaneamente per necessaria natural cagione, e non per forza di precetti. Anzi io dico di più: questa epoca e non altra era quella dei

sublimi concepimenti. Imperciocchè se i sublimi concepimenti sono figli soltanto degli uomini *di genio*, cioè di altissimo sentimento: e se uomini tali allora v'erano, come v'eran di fatti (e forse sonovi sempre, sebbene per forza di contrario fato annighittiscano): questi genj dipingendo, e non essendo l'animo loro distratto da niuna delle tante cose che l'arte vivamente richiede, ma solo avendo di mira l'espressione delle passioni, l'altissimo loro sentimento era nella più favorevole condizione da sperimentarne tutta la forza. E siccome l'agitazione delle passioni negli animi sublimi tutti ad esse intenti prorompe in sublimi concetti; così questi genj dovevano trovarsi più di ogni altro atti a ciò, e quindi produrli. Chi non vorrà dar fede a questo mio ragionare vada ad Assisi, vada a Firenze, vada là dove sono l'opere di Giotto e di quell'epoca gloriosa, e avrà ben donde convincersi, se in capo abbia lo intelletto sano.

E ben poveri d'intendimento e di consiglio si sono dimostrati quei due per altro rispettabili scrittori, i quali per dare ad intendere la valentìa di Giotto nella espressione, hanno tenuto discorso di un certo assetato delle pitture di Assisi in atteggiamento di bere ad un rio, il quale, suppostevi anche quelle bellezze da essi loro immaginate e che non vi sono già „ è ben troppo piccola cosa e facile in paragone di tante altre sublimi inven-

zioni colà espresse, di cui non fanno parola. E di questo assetato si rinnovella pure sovente la fama a maggior gloria di Giotto dalla pecoraggine di scrittori che si affibbiano la giornea per sentenziare le belle arti: e quel che è più artisti famigerati ho io udito ripeter questi vanti, e così dar prova di nulla sapere del famoso da Vespignano, che sì altamente onora l'Italia nostra. Così i semiletterati si rimenano per la bocca il conte Ugolino e la Francesca da Rimini, e nulla o poco più di quel tutto miracoloso poema del divino Dante.

Ecco dunque, fin dal primo risorgere l'arte della pittura, stabiliti in maraviglioso modo i grandi principj fondamentali e regolatori dell' arte stessa: invenzione e composizione di subbjetti i più interessanti al cuore umano, espressione la più viva e conveniente, caratteri e costumi i più veri e giusti, il tutto semplice ed uno; per conseguente tutto moderato da economia la più bella, e proporzionata al luogo, al tempo, ed ai subbjetti stessi. Insomma tutto è stabilito di quanto forma l'essenza della tragedia e della epopea.

Qui parmi, che qualcuno mi dica: Tu parli cosa che indica perfezion di pittura: e chi mai ebbe per così grande l'arte di questi tempi? Cui rispondo: io parlo fatti palesi a tutti, non fantasie. E soggiungo, l'arte della pittura non è ancor qui tutta. Pregovi: non vi diss' io questa primitiva

pittura, sublime per tutto ciò che ne costituisce il concetto, esser però in rapporto all' artifizio della esecuzione imperfetta assaissimo? Il genio si slancia a volo, e di' un volo giunge e sorpassa le più alte stelle. Mà qui non si tratta di alzarsi a volo: forza è anzi di abbassarsi. L'impeto e la velocità è impedimento là dove conviene star fermi, esser lenti e laboriosi. La parte esecutiva della pittura, e il suo artifizio è il prodotto di lunga e paziente esperienza, di ripetuti tentamenti, e di casuali felici combinazioni, che il genio si raggiunge più presto di ogni altro, ma raggiunge sol quando rade lento la terra, e sovente ha pur d'uopo del sussidio della fortuna. E se in tutte le opere umane v'ha un difficile artifizio, questo artifizio della pittura è di tutti il difficilissimo. E questo si prepara e scuopre nella seconda epoca.

A buoni computi però è qui da dirsi (e già vel dissi, e rammentatevene in seguito) che quanto di bello nella prima epoca seppesi concepire, pur si seppe dipingendo effigiare con tale ingenua semplicità di forme da una innocente geometria profilate], che il carattere essenziale prontamente ti esprimevano degli oggetti. Questo è elemento, qualità importantissima della esecuzione, e germe fecondissimo di perfezione. Poi nel chiaroscuro eravi un altro elemento ridotto già a precetto, e dedotto da sì profonda ragione e recondita di tal modo,

che sfuggì di vista nei tempi susseguenti per fino a valorosi maestri: elemento e germe che produsse uno dei più bei fiori della più ardua parte, la maravigliosa la magica della esecuzione, cioè l'effetto del chiaroscuro; e che poscia di vaghi colori vestito giunse a innamorare, e sedusse e abbagliò scuole intere divenendone il solo idolo. Dico di quello elemento di chiaroscuro fin d'allora stabilito a regola, che ordinava, che di ogni corpo avente in se parti secondarie più o meno prominenti e incavate, per conseguente di lumetti e di ombrette pieno e tritato, queste si tenessero tutte leggerissime di lume e di ombre al contrario del comun vedere, e soltanto vibrate forti là dove le dette prominenze o cavità indicavano le forme, e le articolazioni essenziali dei corpi stessi. Regola che mai considerare non so senza la più alta maraviglia: perciocchè sembra, che a ritrovarla e recarla a precetto non potesse bastare squisitezza del sentire, ma concorrere, anzi precedere dovesse una analisi profonda e difficilissima, e a quei tempi ignota, del modo nostro di vedere gli oggetti, e come le immagini di essi nella nostra fantasia si modificano. Ma presto di grazia si passi alla seconda epoca.

Questa viene distinta, come accennai, dal ritrovamento che in essa succede, e dal determinarsi la parte esecutiva dell' arte: la veste, l'ornamento,

l'appariscente, insomma ciò che diletta, sorprende, ed incanta l'occhio, e ché solo non di rado gl' incauti (che sono i più) trae seco, ed inganna.

Si scuopre e compone dunque questa essenzial parte, stantechè alla espressione morale e caratteristica degli esseri trovata dall' uomo nella prima epoca, congiungendosi nell' uomo stesso per la maggior osservazione una più chiara e precisa idea della rappresentanza fisica degli esseri medesimi, egli è spinto naturalmente a tentar di trovare, e va trovando di fatto in forza delle ripetute esperienze, nuovi mezzi fisici e cognizioni nuove per meglio in pittura rappresentarli. E perciocchè questo progresso di esecuzione nasce dal fissare che l'uomo fa la sua attenzione principalmente nella forma materiale degl' individui, e nello studiare con intensità i mezzi di esecuzione, ne viene necessariamente, che l' animo si distragga dalla espressione morale degli esseri; e quindi un certo illanguidire della espressione stessa. Questo illanguidire accade naturalmente nel generale dèi pittori; e i fatti di questa epoca il dimostrano. Non così però nei dipintori di grande ingegno. In questi rimane l'espressione forte e bella ugualmente, anzi in virtù della miglior esecuzione avviene che apparisca maggiore e più splendente, come si mostrò e sfolgoreggiò per questa cagione sola in Masaccio. Dico per questa cagione sola; poichè esso fu in sostanza

di generazione giottesca, che che altri possa dire in contrario; e la sua cappella del nostro S. Clemente tale lo ci dimostra. E il giottesco dipingere, che io sempre terrò per sublime, si mantenne vivo ben oltre il quattrocento, e risplendè, e risplende tuttora, e si ammira e loda anche da chi batte tutt' altre vie. E non è egli vero che le opere del Beato da Fiesole sono anche a' dì nostri da tutti quanti ammirate, che pur fino al 455 operava? E non è esso in tutta sostanza, e dicesi, e devesi a tutta ragione dire l'ultimo dei famosi giotteschi? Quantunque per vigor di mente più basso di assai egli stia al suo Giotto. Che se la sua fiorente fama deve in principal parte a quella sua beata e angelica grazia, vero è ancora', che in gran parte la deve al raffinamento della esecuzione, che pure in lui germogliò dai soli elementi giotteschi. Oh! se le debite distinzioni sapessero o degnassero fare certi franchi pittori, o certi letterati seduti a giudici; non sentenzierebbero tante volte a morte, o non deriderebbero come dispregievole ciò, che, senza accorgersi, pocanzi lodarono ed esaltarono. Ma si proceda in pace.

Quì sarebbe da dirsi come la esecuzione parte provenga dalle scoperte sulla materia, e parte dalle qualità del sentimento di chi le scuopre: le quali scoperte rientrando, per così dire, e amalgamandosi col sentimento dell' artefice, producono nuovi

progressi, nuove scoperte, e maraviglie della esecuzione. E se soltanto delle scoperte prospettiche e degli effetti grandi di questa scienza sullo spirito io volessi accennare, per quanto potesse convenire all' uopo, troppo abuserei di vostra pazienza. Ristringomi pertanto e dico, che sebbene nella seconda epoca siano le opere in generale prive di grandi concepimenti, e di quella forza espressiva che splende nell' epoca precedente; e ciò per essere gli animi, come dissi, distratti dal sentir le passioni, e intenti invece alle scoperte dello eseguire; pure la espressione, qual ch' ella sia, vi continua semplice e schietta, e sempre tendente alla unità, quantunque alle volte non la consegua. Fondamentali qualità necessariamente nate dalle cagioni della prima epoca; le quali cagioni tuttora sussistevano, vale a dire le idee, le immagini delle visibili cose nelle menti umane essendo ancora naturali e schiette, e non corrotte da idee fattizie e convenzionali, non ne poteva uscire altro che ritratti simili, cioè puri e schietti, comunque si fossero. Ciò è detto della massa de' pittori. Ma oh quanti non illanguidirono già in tante loro stupende opere! Masaccio sopra tutti, Ghiberti non meno maraviglioso uomo, e che pur tra i pittori a mio giudizio devesi annoverare, nato 23 anni e più prima di Masaccio, il Lippi, il Verocchio, i Bellini, Pier della Francesca, il Signorelli, il

Ghirlandajo, il Perugino, il Mantegna (di cui qualche cosa sarebbevi da distinguere) e tanti altri, dei quali non vi è ora tempo da far memoria, chè troppo lunga è la gloriosa schiera.

In molte opere di questi si conservano illesi que' grandi principii della prima epoca, comunque in altre poche per distrazione, o per soverchia vaghezza di sfoggio di artifizi pocanzi trovati, non vi si scorgano intatti. E che una identità dei grandi principii fondamentali debba esservi stata necessariamente fra i trecentisti e quattrocentisti, voi il vedete certo, se richiamerete alla mente le cagioni allegate nell' epoca prima, le quali nella seconda sussistevano sempre non punto guaste nelle menti degli artefici.

Il mirabile poi, e tutto proprio della seconda epoca, è la esecuzione schiettissima. Nel disegno naturalezza e precisione somma, e imprentato, giova ripeterlo, di una si spontanea geometria, che lo nobilita stupendamente, ed invano si cercherebbe migliore nell'epoca della perfezione, e che poscia scomparve. E notisi, questa virtù geometrica non essere limitata soltanto, come nella prima epoca, alle forme generali esterne: ma quì è regola, si diffonde, e domina spontaneamente in ogni interna parte e minima in guisa, che questo disegno ha in ispecial maniera quell'alto pregio, che i pittori chiamano di ben modellato. E questo pre-

gio ne porta seco di necessità un altro importantissimo, cioè somma cognizione del chiaroscuro negl' individuali corpi. E aggiungasi, che in virtù di cotesta geometria l'arte del disegno di un passo solo alla perfezione era lontana: tal che se non sopravveniva un indomito genio invaso da un entusiasmo trascendente, il terribile Michelangiolo, ad abbagliare il mondo del suo tremendo splendore, l'arte del disegno raggiungeva facilmente la perfezione greca. E non falliva in forza delle altre due virtù allora aggiuntesi, cioè dello studio dell'anatomìa, e delle proporzioni sì bene in tempo promosse principalmente dal Vinci. E vi giungeva tanto più perfettamente, quanto che traeva questa perfezione dalla sola natura, non già dagli esemplari antichi rimastici ne' marmi; i quali se alcun utile grande portarono poscia per la parte dell' ideale e del costume istorico, infinito però ne fu il danno nell'universale: tremenda verità a dirsi; ma verità di fatto.

Il colorito in chi più, in chi meno, in tutti tendente al vero, in molti verissimo, e in niuno falso, e di sì schietto e diffuso chiarore lumeggiato, come a cielo aperto lumeggia il giorno, tal che mirabilmente si confaceva con la semplicità delle invenzioni, e la schiettezza del disegno. Che se molti dei posteri sonosi offesi di quella estrema precisione, chiamata da essi secchezza e misera aridità,

sappiano cotesti parlatori di parole che non intendono, che senza questa secchezza e aridità (ripetiamolo ridendo) giammai la pittura sarebbe giunta alla sua perfezione: e dico ciò solo per brevità. E guai a que' giovani studenti, che non passano per questa istessa via angusta sì, ma diritta e piana!

Ma giunti siamo alla terza epoca, l'epoca del più alto incremento, l'epoca della perfezione.

Se fu l'aurora cotanto splendida, e ad annunziare ch'ella spuntava percorsero così chiare stelle, quanta pensate sarà la luce del sole? Io non ho parole da tanto: i pensieri mi affollano alla mente sì, che io non so qual debba uscire o prima o poi. Miglior consiglio però sarà d'infrenarli tutti, e procedere come finora si andò.

Dallo stato, e dalle qualità delle cose della prima e della seconda epoca nasce necessariamente la terza del perfezionamento. Vediamolo.

Nella prima già si mostrò stabilito in quanto al concetto tutto che forma lo spirito della tragedia e dell'epopea: che è pur quello della pittura.

Nella seconda la esecuzione, ossia il dar corpo e colore ai concetti, fu portata alla imitazione esattissima della natura: continuando pure a sussistere in generale i grandi principii della prima.

Restava da sormontare pochi passi, ma rilevanti: al qual uopo tutto era preparato e disposto.

Restava in primo luogo di riconfermare e ri-

durre a più dimostrati precetti quei grandi principii, che la natura stessa aveva insegnati all'uomo, come vedemmo, per la giusta formazione de' concepimenti.

In secondo luogo di congiungere i concepimenti con l'esecuzione dell'opera in rapporto all'effetto del chiaroscuro, del colorito, e del disegno secondo il modo nostro di vedere modificato dalle affezioni morali, in guisa che la loro unione formasse pure un composto semplice ed uno.

A ben dichiarare ciò è quì da avvertirsi alcuna verità. Gli obbjetti che a noi si paran dinanzi, o sono da noi guardati con attenzione e proposito di ben comprenderli, e perciò veduti da vicino: e in tale caso le immagini, che da essi in noi si stampano, sono in tutte le parti compitissime e di disegno, e di chiaroscuro, e di colorito. Laonde, a darne il giusto ritratto in pittura, conviene che siano diligentissimamente lavorate in tutti i detti rapporti.

Questo riguarda soltanto l'esatta imitazione della parte rappresentativa degli obbjetti in loro stessi. E di così fatta natura era in genere la parte esecutiva dei pittori del quattrocento, ossia della seconda epoca.

Ma gli obbjetti sono anche da noi veduti con poca attenzione, o perchè spensieratamente vi si guarda; e ne viene che una quantità d'immagini

siano nella nostra fantasìa incerte ed offuscate; o perchè la nostra attenzione venga più vivamente attratta da qualche altro obbjetto più interessante; e in questo caso siccome l'immagine dell' obbjetto interessante è in noi impressa esattamente, come dissi di sopra, così gli altri visti con poca attenzione restano incerti, e soltanto in generale accennati. Ond' è che al pittore per bene imitarli bisogna eseguirli con incertezza, e sfumati, e in generale accennati sì nel disegno, come nel chiaroscuro e nel colorito. La lontananza pure degli oggetti produce un consimile stato di cose.

A più compitamente però dimostrare il fin quì detto converrebbe osservare un aggregato di oggetti compresi sotto un cono di raggi visuali secondo la facoltà visiva del nostro occhio. Ma non è della circostanza, e il detto può bastare. Questo riguarda la rappresentanza degli oggetti come sono in noi secondo il modo nostro di vedere. Il che cospirando alla unità, restava a stabilirsi nella terza epoca.

Ma in forza dell' attenzione stessa intensamente applicata agli oggetti principali, più che agli accessorj, avviene un altro effetto maraviglioso: ed è che essendo gli oggetti stessi principali più vivamente nella loro luce da noi veduti, e la luce attraendo luce, e luce riverberando, gli oggetti medesimi vengono a comporsi e congiungersi in larghe

masse luminose; e queste degradandosi e diminuendosi in relazione della maggiore o minor attenzione suddetta, e della facoltà visiva, e delle distanze, producono un armonico, magico, e sì conveniente effetto di chiaroscuro e di colorito, che maravigliosamente concorre e si riduce alla unità di tutta l'opera. Del disegno individuale concorrente alla unità stessa si farà cenno poi.

Ma questa rappresentanza degli obbjetti in noi viene pure assai modificata, e, per così dire, cambiata dalle varie posizioni e affezioni dell'animo nostro. Vagliami un breve esempio. In un sereno giorno di primavera un'amena campagna irrigata da bel fiumicello, e animata da campestri abituri, dove il pastorello suonando la sampogna guardi il suo gregge, qual vago e brillante quadro è per un'anima tranquilla e lieta per innocenza!

Ma questa medesima campagna ad un'anima malinconica e afflitta da sventure oh quanto diminuisce di amenità! Non appare ella in ogni suo oggetto tinta di pallore? Il cielo stesso perde il suo sereno, e tutto quasi cambia di aspetto, e mesto par che si senta perfino il suono della sampogna in pria sì dolce.

Se finalmente quivi passa un'anima torbida per delitti; torbido il cielo, torbida e tetra ogni amenità gli compare, o di niuna amenità si accorge, e solo vi trova rovi e spine, e solo fissa i suoi

sguardi in qualche sventurata pianta, cui mancò l'alimento, o la vita. Ma troppo abuso della vostra indulgenza.

Permettetemi però, che a questo proposito io aggiunga sembrarmi certo, che da considerazioni di questa natura con esatta analisi fatte non solo si possa stabilire inconcussamente qual sia la vera pittura in genere, ma anche in ispecie; e così fissare i tipi dei diversi stili naturali, e ideali; e ancora quali modificazioni giuste, e quali no possano aversene a seconda delle varie indoli degli uomini e delle nazioni. Ma sarebbe troppo ardua fatica: e a tanto vorrebbesi nulla meno di un filosofo profondissimo, e insieme valente pittore di professione: diversamente l'opera o da un lato o dall'altro riescirebbe monca.

Ma io debbo dire del disegno dei particolari come giunga alla perfezione, e concorra alla unità.

Quando l'arte del disegnare è condotta al punto di sapere semplicissimamente ed esattamente rappresentare gli esseri nella loro naturale apparenza, l'uomo (ma quegli solo che quest'arte possiede) giunge a conoscere, che questi esseri hanno un modo di esistere nel quale consiste la loro miglior essenza di aspetto, ossia quel perfetto di esterna conformazione, la cui mancanza (che nel comune della natura accade) è piuttosto un'accidentalità, che una convenienza, ed ecco che si forma idee

generali della essenziale forma dei corpi, cioè del loro più buono essere reso evidente, e perciò bello; ed ecco il disegno portato alla bellezza ideale, vale a dire alla sua perfezione.

Ma ciò non basta perchè sia giunto alla unità, cui consegue per quest' altra via.

Allorchè l'uomo è arrivato a conoscere in che consista il bello ideale, per esempio, di una testa, di una fisonomia, se mai egli conformerà per troppo amor dell'ottimo tutte le sue teste a questo tipo ideale, esso anzi che l'unità, sempre principal cagione di diletto, avrà una nojosa uniformità sempre spiacevole: e perciò sarà forza invece che egli ne usi con rigorosa economia; ai caratteri nobili sia serbato, ai nobilissimi in maggior copia; mentre agli opposti debbesi farne carestia fino a privarneli al tutto, appunto perchè questi, o volgari o vili, così fatti appariscono dalla imperfezione più o meno della essenza loro. Ed è pur da accennarsi come a certe abbjette immagini di uomini neppur l'ombra dell' ideale convenga, anzi convenga tutto l'opposto (che cosa opposta al bello ideale trovasi pure in natura) come a certi scellerati può convenire, uniformato però alla loro specie ed al grado. Dunque il dispensare questo disegno ideale con convenienza ed economia rigorosa porta il disegno stesso alla unità; mentre al contrario una eguale dispensazione a tutti la distrugge in questo rap-

porto; oltre che il disegno medesimo esce dalla natura, e fassi convenzionale: per conseguente anzi che alla perfezione va al decadimento, come vedrassi a suo luogo. Qui accenno di volo, che l'effetto del chiaroscuro e il colorito acquistano essi pure per egual via il bello ideale. Lo sviluppo dunque di tutte queste cose, e la cospirazione concorde di esse poteva portare e portò il perfezionamento della pittura. E voi vedete se questi ultimi passi erano rilevanti.

Ma ve n'ha un altro, che alla cima, all'apice sommo, estremo porta la perfezione.

La natura è tutta vita, è tutta moto. Le inerti, le inanimate, le morte cose stesse, quantunque immobili a' nostri occhi, pur non di meno or in una guisa or in un'altra ci mostrano o il soverchio moto sofferto che le condusse a morte, o le tracce degli urti di altri moti che le colpirono e sconvolsero.

Negli esseri animati poi tutto è in una continua successione di movimenti, che si comunica a tutto ciò che loro è aderente anche d'inanimato: per il che ogni cosa va soggetta a modificazioni istantanee, e a diversità infinite di aspetti.

Pertanto avendo gli esseri un modo di rappresentanza nella nostra mente tutto istantaneo e di vicissitudine; ed essendo certo, che la nostra mente conosce molto bene la diversità di queste rappre-

sentanze rispetto al moto che le ha prodotte: altronde essendo la pittura cosa immobile e di nessuna vicissitudine; sembrava impossibile, che portar si potesse alla imitazione di siffatte cose totalmente opposte: e al certo, potendosi, era l'ultima, l'estrema possa dell'arte, l'ultimo l'estremo apice di sua perfezione. E pur questo estremo passo si vide mirabilmente fatto.

Ma chi fu l'agile, lo spedito, l'atto in somma a ciò? In verità che vi voleva oltre a tutte le cose così preparate, come dissi, nella prima e seconda epoca, vi voleva, dico, un uomo, nel quale ad una altissima forza di mente si congiungesse una sensibilità la più squisita per tutto: questo solo poteva trovare il giusto punto di mira per l'alto intento. Ed ecco Leonardo da Vinci, il ritrovatore felice di ciò, il promotore della vera perfezione e con l'esempio e col consiglio: uomo maravigliosissimo, atto a tutte quante le cose, in cui la somma sensibilità non prevaleva mai allo intelletto, che in lui era altissimo e profondissimo.

Ed eccolo con l'efficacia del discorso, e con scritti immortali ridurre a più dimostrati precetti quei grandi principii, che vedemmo già dettati all'uomo dal sentimento naturale, scritti che sebbene, per così dire, informi, sono un tesoro inesauribile e si profondo, che i sapienti vi hanno dentro per fin ritrovati i germi della scienza ottica di Newton.

E per queste sue scoperte intorno la luce eccolo pure negli effetti di chiaroscuro e di colorito congiungere in modo semplice ed uno a sublime concetto una finissima esecuzione, avendo non pur conosciuta, ma raffinata quella dell' epoca precedente.

E tutto ciò ne dimostra in atto nella sua testa di Medusa della galleria di Firenze, opera che è un prodigio in compendio, contenendo ogni pregio, e che sola meriterebbe un tempio.

Nel suo Cenacolo poi, dove l' espressione delle passioni è un vero ampio miracolo, il bello ideale del disegno è portato alla unità con sì fina economia, con tale arte sublime, che ne stabilisce un tipo perfetto.

Di questo bello ideale, e del chiaroscuro, e delle passioni, e della istantaneità nei movimenti, tutto sempre tendente alla unità, ampie dimostrazioni sublimi abbiamo nella tavola dei Magi della detta galleria, lasciataci da lui monocroma, e che evidentemente fu scuola di sublimità a Raffaele.

Finalmente della rappresentanza degli esseri in istato istantaneo, di vicissitudine, d'impeto, e di sconvolgimento, la battaglia d'Anghiari è pure un tipo perfetto.

Duolmi dell' angustia del tempo, che sì poco accenno di queste opere, e nulla di tante altre. Oh quale vastissimo campo di mille essenziali ri-

flessioni! Fa di mestieri però dichiarare, che tutta la virtù di questo veramente divino uomo non si vide in atto. Così non fosse egli stato distratto da molte occupazioni del più alto peso, ognuna delle quali richiedeva tutto l'uomo, e da infinite voglie altissime, e di ogni specie, alle quali era violentemente spinto da quella appunto universale attitudine dell' animo e del corpo suo a tutte quante le cose! E aggiungasi da una insaziabile brama di filosofare su tutto, e dalle moltiplici teorie, che ne traeva; le quali là dove trattasi di agire, e agire speditamente, e coll' agire giungere un difficile intento, sono sempre d'impedimento e di legame, e raffreddano d'assai il sentimento anche dell' uomo grande. Se tutte queste cose non erano, sì che noi avremmo opere di sua mano, in cui tutto ciò che costituisce la perfezione mireremmo a perfetto esempio.

Ma allora era pur nato, anzi disceso dalle stelle, chi doveva supplire a ciò, Raffaele Sanzio, il quale volando per la lucente via segnata in cielo dal Vinci, giunse alla somma gloria, e per mano delle Grazie ebbe della somma gloria il più alto seggio. Si nelle opere di Raffaele v' è tutto: è vano il dirlo. E tutto v' è subordinato mirabilmente ai grandi principii moderatori dell' arte: e il mirabilissimo è, che in mezzo alla più grande arte, l'arte non apparisce mai, anzi sembra tutto avve-

nire spontaneo e quasi a caso: chè ciò è segnale, è suggello di virtù veramente divina. Ma vi prego: un solo istante rammentatevi dell' ultima possa dell' arte, che innalzò l'arte stessa alla estrema perfezione. Ed eccovi Raffaele non solo sopra tutti, ma fatto lo stupore di tutti, che oltre non si va. E non sia chi ardisca, chi presuma di seguir Raffaele a questa estrema altezza. Cadrà a inevitabil rovina. Avesse ancor l'ali, forza sarà che ei passi, che ei batta in prima le vie stessissime battute da Raffaele stesso. Ma ora quest' angiolo miriamolo per un poco volato all' apice sommo, all' altissima vetta.

Le sue figure volanti di tante specie, e in tanto numero, sono di sì istantaneo e vivissimo movimento animate in tutte le parti, e di un moto sì armonico, consentaneo, e proporzionato alle diverse loro agitazioni, che, a dir tutto, ti sembrano figure vive volanti così per miracolo fermate. E questo movimento non è limitato già e sì perfetto in certe date figure: no, tu lo vedi diffondersi per tutta la rappresentanza dell' opera o con placidezza, se così conviene, o con impeto, che quasi vento lo senti trapassare da gruppo in gruppo. E questa diffusione di vita e di moto, e di casuale vicissitudine è in ogni dove espressa con tanta proprietà, economia, ed eleganza, che forma un incanto. Questo incanto poi ti sale al maggior di-

letto, perchè lì dovunque e sempre tu ritrovi le grazie tutte. E queste sono le pure, le schiette, le ingenue grazie; quelle che anche allora tennero sì bella compagnia al buon frate Bartolomeo, l'amico di Raffaele, e ad Andrea del Sarto: non le finte, le lusinghiere, le seduttrici, che poscia si adorarono in altri. Di queste care grazie egli abbella ogni sua fattura sì, che n'esce una armonia d'ineffabile eleganza, che innamora chiunque d'ogni età, d'ogni sesso, d'ogni più diversa indole, nazione, e scuola per continuazione di secoli. O anima veramente armonizzata in paradiso! E tale vie più a noi ti manifestasti, quando per te e in te si videro temperate a meno trascendente terribilità, e fatte più miti ed umane, e perfino ingentilite le fierezze estreme del più terribile e fiero genio, che allora usciva improvviso a sconvolgere col suo tremendo potere tutto il mondo artistico. E tu solo, o Raffaele, se il cielo più propizio a noi te serbava, eri atto a frenare l'impeto sconvolgitore. Sì; Michel più che mortale portò al mondo una pittura che non fu mai la simile: è il tipo estremo della robustezza, della fierezza, del terribile, del malinconico, del trascendente (e trascendente talvolta si mostra pur la natura in certe sue opere). Ma guai all'uomo che trascende: l'esempio del Buonarroti non è per lui. E questo è sempre uno spirito sì impetuoso e tra-

scendente in tutto, che nel maneggiare della materia e ridurla ai suoi concetti sembra un Dio che comandi, non un uomo che agisca: tanto ei disprezza ogni argomento umano! e non v' ha chi l'avvicini. Ma se ei non era, assai meglio sarebbe stato per noi. Ma o Dio! invece mancò Raffaele, la guida sicura, il perfetto esempio, il più valido sostegno, la parte più nobile della vita della pittura. Oh quale sciagura immensurabile!

Trasportava intanto il Vinci, e trapiantava i suoi sublimi germi in Lonbardia, e colà faceva sorgere una scuola di vero bello. Ma a mio parère non trovò il terreno atto a tanta sublimità di seme. Ben là vicino fu chi sentì, e raccolse ampiamente per virtú propria parte del felice influsso. E questi pure fu un genio di una singolare natura, dico l'Allegri da Correggio. Ed io tengo per certo, che la natura di costui, tutta atta e formata a sentire i magici effetti della luce, si sviluppasse così improvisamente per sola influenza delle grandi teorie, e per gli esempi anche in questa parte stupendi delle opere di Leonardo, che tanto grido e maraviglia destavano colà in ognuno; giacchè all' opposto la scuola del Mantegna nulla o ben poco di adatto a ciò poteva comunicargli, se già non poteva essergli d'impedimento. Non sarebbe forse difficile e vano il rendere patente ciò; ma non è il tempo. Certo è che il Correggio

mostrò il perfetto, il colmo dell' arte del chiaroscuro, principalmente riducendolo in modo mirabile alla unità, e a tale concerto, e a tale soavissimo e magistrale impasto, e armonia d'inarrivabile esempio, che forse anche direi inimitabile, o almeno non senza grave pericolo di cader nella impresa.

Imperciocchè avvi in questa parte del Correggio (la propria, la caratteristica, la sublime di lui) come nel tutto del Buonarroti un certo straordinario, e sopra la comune natura, non fatto per il comune degli uomini; e al cui intento usando egli certi mezzi, che io chiamerei magici, e non reali, quali al genio solo, e a niun altro sono concessi; avviene perciò che ad altri riescano sempre o vani, o fallaci, come purtroppo ampiamente e di questi e del Buonarroti il fatto mostrò: quindi cotesti genj sono sempre a cagione di decadimento all' arte.

Non così, anzi tutto al contrario accadde in Giorgione, e in Tiziano intorno alla più vaga parte della pittura, il colorito. Questo salì al colmo di perfezione in tutti i suoi rapporti in cotesti due veneti genj per le stesse ordinarie vie, per i medesimi principii naturali e semplici, che, come già vedemmo, fecero salire al perfetto le altre parti della pittura; e perciò le costoro opere furono sempre di sicuro esempio, e formarono in seguito

i più famigerati coloritori anche delle estere nazioni; e perciò la scuola veneta continuò e si mantenne in generale bella di colorito nelle età posteriori ad onta della universale corruzione. Questo sarebbe punto d'importantissime considerazioni.

Erasi già il colorito nei veneti dipintori fin dal quattrocento mostrato mirabilmente vero ed esatto più assai che altrove, particolarmente nel conservare dipingendo la rappresentanza delle tinte locali: grande anzi fondamentale principio dell' ottimo colorire. E procedevasi contemporaneamente nel meccanismo pratico della materia con metodi facilissimi e analoghi all' intento; metodi non già diversi, ma più perfetti di quelli dell' altre scuole italiane: quando Giorgione il primo di tutti fece sfolgoreggiare queste qualità, portandole in atto pratico al maggiore incremento, e mostrò ne' suoi dipinti in chiarissima ed ampia guisa quanto possono queste tinte locali mediante la loro contrapposizione produrre di svariatissimi effetti sempre vaghi e sorprendenti. Mostrò in atto pratico (che sempre val più d'ogni teoria, ed è l'efficacissimo degli insegnamenti) e a regola pratica ridusse le più aggradevoli combinazioni de' colori, gli effetti i più soavi, ed insieme i più vigorosi, e forti, e risaltanti. E la pratica sotto quegli occhi di vero genio, solo intenti alle osservazioni dei colori, gli scoprì l'importanza grandissima di usare con ri-

gorosa parsimonia la vaghezza dei colori, anzi di esserne avarissimo; e quindi quanto servisse al risalto della vaghezza l'uso abbondante di mezze tinte, e di tuoni bassi e scolorati, detti sordi dai pittori; e quindi quanto a ciò pur servisse l'abbandono e la negligenza delle parti secondarie, o accessorie. Così praticamente egli entrava nelle varie ragioni, nei secreti del nostro modo di vedere rispetto alla facoltà visiva, e rispetto alle modalità prodotte dalla forza più o meno intensa della nostra attenzione, come già si dimostrò. E questi secreti, giova ripeterlo, tanto più efficacemente egli imparava, e ad altri molti insegnava, quanto che trattandosi di parte esecutiva sottoposta a esperienza, il fatto fa toccar con mano ciò, che l'astratta teoria appena fa intendere, e non di rado con incertezza.

Ed è quì da dirsi come in virtù della pratica si videro in pari tempo succedere effetti conformi sotto le mani di Raffaele, il quale i medesimi principii aveva già afferrati; consimili nel Correggio, in Andrea, e nel Frate. La pratica, e il tentare e ritentare la materia, faceva pure a Giorgione toccar con mano, che essa materia adoperata in un modo più che in un altro ha parte essenzialissima ad ottenere l'ottimo intento nell'arte del colorire: poichè essendo certo, che l'istessissimo raggio di luce che percuote una superficie scabrosa, o porosa, o

di fibre composta, o levigata, viene in ognuna riflesso diversissimamente, e fa perciò nel nostro occhio diversa la impressione del colore: quindi scorgesi quanto sia di necessità che il pittore riduca la massa materiale del colore, e l'uniformi a quelle varie forme di superficie, quali hanno i corpi in natura, che voglionsi imitare. E di qui Giorgione ricavava le più sicure norme in gran parte nuove del necessario maneggio, e del tocco forte e largo del pennello. E così scuopriva ancora un' altra materialità importantissima per l'ottima formazione de' tuoni delle tinte; cioè che preparati in un dato modo, e compiti in un altro, e questi così, e quelli no, gli avrai graditissimi all' occhio: non già in diverso modo, neanche se fossi il più gran colorista.

Quel da Cadore, Tiziano, scuotevasi fin dalle prime mosse di Giorgione, e alzatosi arditamente a quegli esempi, a quelle scoperte, entrava egli pure nel nuovo campo. E fra vivissima emulazione congiungendosi le tizianesche alle giorgionesche pratiche, sorgeva una novella scuola fioritissima di colorire: tipo e regola infallibile del più semplice e schietto e vigoroso modo di maneggiar colori, l'ottimo il bellissimo di tutti: poichè non oltrepassa mai la natura, bensì la segue dovunque; e mentre ad altrui lascia lo sfoggio vano di raffinati e lambiccati vaghissimi colori, esso la rag-

giunge sicuramente e sempre con poche tinte, che quasi nemmeno ti accorgi di quai colori siano. Simile ad una musica di poche note, che temperate maestrevolmente con espressiva e vigorosa melodia ti diletta assai più d'ogni fragoroso o elaborato concerto. Foggia di colorire che piace e innamora ogni condizione di persone di varia indole, di varie nazioni, e da svariatissime scuole in ogni età sempre chiamata l'ottima.

E quì dire pur voglio, che se voi vedete questi due sommi nel colorire più degli altri in alto saliti, non pertanto devesi in ciò avere il Sanzio per inferiore. Poichè la grazia de' suoi colori sebbene somma, non è altrettanto sensibile e appariscente per tre ragioni: cioè che l'intendimento di lui non mirava a conseguir questa sola: non le sagrificava, anzi le anteponeva gli altri uffizi dell'arte: e finalmente era così mirabile in tutti questi, che l'attenzione di chi gli osserva non può determinarsi ad un solo. Al certo poi in attitudine naturale, e virtualmente fu a questi e ad ogni altro uguale. Iddio sa quanto più oltre doveva andare, se i giorni suoi non finivano così presto!

In tutto il fin quì detto, e in nulla più, sta e consiste l'ottima, la perfetta arte della pittura, e da questo solo dipende.

Signori, ben quì cadrebbe in acconcio, e bello sarebbe dare ragione dei principii di decadenza, la

quale purtroppo precipitosa accadde subito allora. E non sarebbe forse difficile, stante il detto, mostrarne le vere cagioni; le quali tutte, a mio credere, possono ridursi a questo.

L'arte giunta, dipingendo non già in astratto, alla sua perfezione, fa che l'uomo vegga in che consiste il sommo della bellezza, ossia il bello ideale. È certo che questo bello ideale è costituito dal recarsi a piena evidenza in pittura il migliore stato, la migliore essenza degli esseri visibili ne'loro rapporti vicendevoli. A questa ottima rappresentanza si giunge solo con l'acquisto di esatte idee generali della natura apparente degli esseri. Ma dissi idee esatte generali, cioè tutte tutte figlie immediate primogenite della natura, o diciam composte puramente da idee, da cognizioni schiette di quanto sono gli esseri stessi individualmente, cioè senza ombra di convenzione.

Dunque pervenuta l'arte a questa massima perfezione, e per conseguente vedendo chiaramente l'uomo in che sta l'ottima pittura, sdegna di più ricercarla e formarla sopra gli oggetti naturali, perchè tutti qual più qual meno imperfetti, e crede di avvilirsi, e d'impoverire, e intisichire quelli seguendo e imitando: ed eccolo necessariamente perdere di vista gl' individui, e allontanarsi senz'avvedersene dalla esatta imitazione della natura (fondamento essenzialissimo dell' arte). Quindi con

tutto l'animo dandosi e slanciandosi allo studio, e al formare la sua pittura solamente sulle opere degli uomini che al colmo la portarono, si riempie soltanto di idee di cognizioni generali, le quali in lui si generano incomplete, anzi finte e false necessariamente; perchè non formate, non connesse, e non basate sulle idee esatte degli individui della natura. Quindi tutto convenzionale e fattizio, quindi distrutto l'ingenuo, il semplice, lo schietto della natura stessa. Diasi uno sguardo a qualunque delle più belle opere nate dopo l'epoca della perfezione, e sia pure di perfetto concepimento, e mirisi bene e con pacato animo di quali modi sia rappresentata ed eseguita, e poi mi si dica se siavi o no accaduto quanto io accenno, o almeno in parte.

E quì non è vano a dirsi, come l'uomo in questo suo procedere abbia due cagioni maravigliose d'illudersi fortemente: una l'incontrare poca fatica, anzi comodità grande in questo suo operare: l'altra, una soddisfazione lusinghevolissima del suo amor proprio (agente di gran predominio in noi), poichè intento egli solo a trarre le sue cognizioni da opere ove crede trovarsi tutto, sta in ferma fede, che tutto che ei faccia sia esimio e perfetto; nè mai potrà pur sospettarne punto.

Perciò ei ride di chi così non procede: anzi con illusione vie più fatale scorgendo egli le opere della grande epoca le une e le altre splendere di

varie bellezze, che i diversi tipi ne formano, si dà ad intendere facilmente di poterne formare dei nuovi composti pieni di tutte le varie e separate bellezze altrui; e ben sovente in questa novella illusione tutto s'immerge. Ed ecco l'arte non solo fatta convenzionale; ma degenerare necessariamente in manierismi, e poscia in manierismi sì spropositati e mostruosi da sembrare pazzia incredibile.

Insomma si parte, e si comincia il viaggio da quella meta, dove i più forti e sublimi genj lo compirono e si posarono, perchè non v'era più via, non più altezza; e partendo si presume andare più oltre. Necessariamente però ad ogni passo si declina; e chi più va impetuoso più si allontana; e chi solo a se stesso si abbandona, precipita in rovina: che di rovine e precipizii è d'ogn' intorno pieno l'alto monte.

Ma sappiasi una volta, e tengasi bene in mente questa gran verità, che niuno potrà giammai avvicinarsi alla somma altezza, non che giungervi, se non camminando, e battendo a passi ben misurati quelle istessissime vie, per le quali procederono cautamente, e quasi dissi lentamente gl'istessi genj, quantunque avessero ali: vie segnate e prescritte dalla natura, fuori delle quali è irreparabile la caduta.

Contro natura nulla mai giunse a buon fine.

Signori, se io non ho parlato vanità (di che

purtroppo debbo fortemente temere, essendo questi miei pensamenti in me soltanto nati dall' esame dei fatti, e non da pensamenti altrui), e se io ho ragione, e se pur da quell' apice sommo di perfezione partirono dappoi, o possono partire altre linee di pittura ora o in avvenire, direi: Eccovi nella storia dell' arte una riga, eccovi una squadra: usatele di per voi, e vedete se v'abbia in quelle dirittura, o no, e quale, e se ogni lite comporre si possa.

Io non vel dirò: chè già troppo ho detto: e voi assai meglio di me con non dubbi ammaestramenti dir lo potrete.

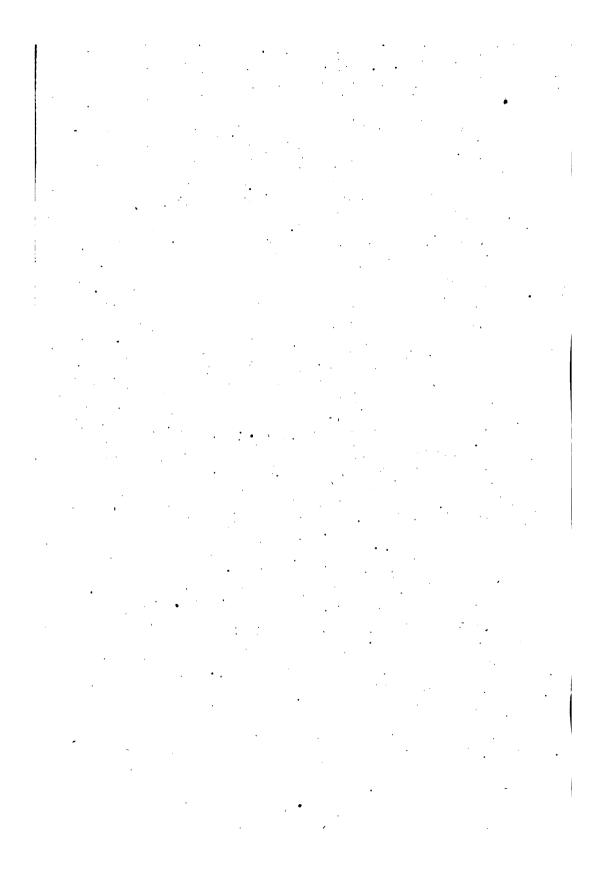
LETTERA

DI SUA ECCELLENZA

IL CONTE CESARE DI CASTELBARCO

IN OSSERVAZIONE ALLA DISSERTAZIONE

DEL CAVALIERE

PROF. TOMMASO MINARDI

Pregiatissimo Signor Cavaliere

L'erudito di Lei discorso a stampa fu per me un dono assai gradito e pregevole, di cui mi trovo da più giorni in debito di ringraziarnela, e di attestarle i sensi di mia ammirazione per le utili e recondite teorie che ella ha sviluppato in esso, partendo dalle prime ragioni storiche e metafisiche, onde dedurre come siansi operati cotanti prodigi nelle arti singolarmente del disegno e della pittura. Non v'ha dubbio che il grande, il bello della natura attinto e direi quasi esaurito dai sommi archetipi maestri del cinquecento, che sì lo studiarono, e l'eternarono sulle tavole e sulle tele produsse ne' posteri artisti del seicento scoraggiamento anziche emulazione e trionfo; il perchè ponendosi essi fuori dell' unica via che ad immortalità poteva condurli, quella cioè della imitazion del vero, limitarono le produzioni di un ingegno, forse capace a divenir creatore, alla imitazione piuttosto di una scuola che dell' altra, e ciò a norma delle combinazioni locali e sociali, in cui si trovavano. E di qui nacque che collo studio delle differenti

scuole piuttosto che con quello della natura andò a poco a poco allontanandosi la pittura da quella altezza di perfezione, a cui que' sommi maestri del cinquecento l'aveano fatta salire; il che ci convince che nelle umane cose esiste un confine, oltre del quale nè si ascende, nè si discende. I Cimabue, i Gaddi, i Giotto per tacere di altri trecentisti, segnarono illustri traccie ai quattrocentisti colla precisione, colla verità delle loro linee caratteristiche, ma vuoto lasciarono il campo di quegli eletti frutti che non tardò il Vannucci a riprodurvi con un fare men secco, ed il Sanzio a perfezionarli con quella inarrivabile grazia, che

« ognor s'ammira e mai non si raggiunge »

manifestando quell' altezza di sapere e di sentire che all' artista si palesò siccome all' ardito nocchiero la colonna d'Alcide, *nec ultra*.

Ma se un tal vanto ebbe Roma, nemanco il Lombardo Cielo stette già privo di una sua peculiar fama che lo rese degno di ammirazione. Leonardo da Vinci, sebbene nato toscano, chiamato dagli Sforza a Milano vi si stabilì, e quindi a buon diritto viene considerato come il maestro della Lombarda scuola. Matematico, idraulico, scultore, pittore, Architetto, in tutto quello che volle fu grande, e sebbene il pregiatissimo Signor Cavaliere meco convenga nel riconoscere in essolui cotanta elevatezza d'ingegno non però lo dice sì fortunato propagatore

de' buoni studii nella Lombarda scuola per il che Ella non esitò nel dichiarare che egli (il Vinci) *non trovò in Lombardia il terreno atto a tanta sublimità di seme.* Corbezzoli! Questo non è poco dire, pregiatissimo Signor Cavaliere, e poichè gentilmente ella mi volle partecipe della erudita di Lei dissertazione io mi permetterò di farle conoscere con queste poche linee, che tale da Lei lanciata proposizione non regge col fatto, e che anzi la scuola del Vinci in Lombardia fu al pari di qualsiasi altra più eletta scuola feconda di ottimi allievi, che tali riuscirono da essere talvolta ne' loro insigni lavori pareggiati col grande maestro. E qui non dubiterò di affermare che Leonardo da Vinci sommi allievi lasciò nel Cavalier Francesco Melzi, in Marco d'Oggionni, che la sua gran cena copiò in modo maraviglioso, in Bernardino Luini, in un Andrea Salai, o Salaino, in un Giovanni Boltraffio, nel Cesare da Sesto, pittore insigne che in alcuni suoi quadri molto alle grazie si avvicinò dell'Urbinate (il che sarò lieto di dimostrare al pregiatissimo Signor Cavaliere in un quadro che di tale autore io tengo in Milano allorchè egli vorrà mantener promessa di rivedere quella città), nel grande Gaudenzio Ferrari, e non già Gaudenzio da Ferrara siccome erroneamente stampossi in Campidoglio di un suo bel quadro. Però che ella stessa tenga in assai pregio la scuola del Vinci in Lombardia me

ne avrebbe dato una prova quando non ha guari nel bellissimo quadro della Vergine col Putto della galleria Albani (indubitatamente del Salaino) Ella ebbe a lodarlo siccome opera di Leonardo. Gaudenzio Ferrari ne' suoi affreschi di Varallo (ora che le opere a buon fresco di Raffaello non sono più un mistero per me) non temo di asserire che singolarmente in alcune sue teste egli è grande non meno di lui. Uscito egli pure dalla scuola di Bernardino Luini venne a Roma soltanto dopo aver dato in Valdugia sua patria ed in Novara non dubbie prove di alto sapere in alcuni quadri non meno che in diversi affreschi. Certo è che fattosi collaboratore col Sanzio egli acquistò in Roma un fare più largo e dovizioso che a quella perfezion di lavoro il condusse, la quale appunto si rileva ne'suoi ultimi affreschi nella chiesa delle Grazie in Milano, e pure nell' altra chiesa delle Grazie in Varallo non meno che in alcune Cappelle di quel Sacro monte. Ma non perciò si potrà negare essere egli un ottimo allievo della scuola Lombarda, siccome Guido, e Domenichino, per tacere di tanti altri, ancorchè abbiano studiato in Roma le opere di Raffaello, e lasciativi de' chiari esempli del lor valore non furon di certo rapiti al vanto della Scuola Bolognese che gli annovera tra suoi primi luminari. Dunque con sua buona pace io terrò ottimo conto anche di Gaudenzio Ferrari e il metterò tra i frutti eletti di quel-

la sublimità di seme che Ella vorrebbe indarno sparso dal Vinci nel suolo Lombardo. E le dirò anzi che per un Lombardo amatore di così bell'arte che abbia l'animo caldo del patrio onore è consolante il rimirare in Roma alcuni bellissimi dipinti di Bernardino Luini in diverse quadrerie esposti e annunziati per opere di Leonardo da Vinci, il che avrò il bene di dimostrarlo nella Galleria Spada, ed in altre ancora. E tali equivoci non sono stranieri neppure nell' alma Flora, e subito le ne cito uno assai singolare, ed è un esempio recente che vale e vince ogni altro. Il bel quadro della vanità e della modestia che sta nella Tribuna di Firenze, e che col nome del Vinci fino a questi ultimi anni il confronto sostenne di tanti capi d'opera ivi riuniti adesso per consenso di tutti i Professori si restituisce al nostro Bernardino Luini, che ne è il vero autore. Lo stesso Abate Lanzi (al cui giudizio per comune avviso de' buoni intenditori si dee pur riportarsi ove si tratti di storia pittorica) mi da causa vinta, tali e tanti sono gli scolari valenti del Vinci da esso citati, che in Milano emularono il maestro fino al punto d'ingannare i più esperti conoscitori, e tale recente esempio di Firenze ne fa buona testimonianza. Tra i nobilissimi frutti della medesima scuola del Vinci potrei pure additarle anche un Calisto da Lodi pittore distintissimo che tanto nella sua patria come in Milano

lasciò insigni lavori sì a fresco che all' olio da non degradarsi coi più alti confronti.

Ma venendo più verso l'epoca nostra che le dirò poi di un Daniel Crespi, allievo bensì del Cerano e del Procaccino, ma sollecito e studioso degli insegnamenti del Vinci che ben presto lasciati dietro di se i maestri salì a così distinto merito che gli stupendi suoi ritratti di alcuni monaci illustri della Certosa di Carignano vennero rassomigliati ai dodici Cesari dipinti in Mantova dal Vecelli. Che non fece egli di grande, di sommamente bello nella famosa chiesa della Certosa di Pavia, in quel magnifico tempio degnissimo di primeggiare dopo San Pietro colle chiese di Roma, e nella maravigliosa sua facciata a moltissime di esse superiore?

Se poi ci rivolgiamo alla scuola Cremonese che pure forma una parte della Lombarda Ella troverà in Altobello Melone, in Gian Francesco Bembi, in Camillo Bocacci, nei valentissimi Campi Giulio e Bernardino per tacere di Antonio, Galeazzo e Vincenzo tutti assai buoni pittori, sebbene ai due primi inferiori, in Bernardino Gatti insigne artista all' olio, ed a buon fresco, ed in Gervasio di lui nipote che pure in Cremona lasciò bellissima fama in tali e tanti lavori che nei due generi vi si conservano, sebbene inferiore allo Zio Bernardino, che nel suo affresco di S. Pietro, e nel suo quadro reduce da Parigi che ancora in tal chiesa si con-

serva prezioso, l'ammirazione forma de' concorrenti forestieri. Giulio Campi emulò il Vecelli per modo che alcuni suoi quadri si direbbero di Tiziano, ed io ne tengo uno votivo di alta dimensione che se non portasse la leggenda : Julius Campus fecit Cremonae 1501. — *cito*. — Ogni più esercitato occhio il giudicherebbe opera del Cadorino. Bernardino Campi mostrò in S. Sigismondo fuori di Cremona un sì distinto merito come frescante, che nessun colto amatore omette la visita di tal chiesa sebbene alquanto distante dalla città. Io non le dirò, nè vorrò qui sostenere che tutti questi insigni pittori siano usciti dalla scuola di Leonardo, ma sosterrò che in quell' epoca medesima tutti sentirono l'impulso che quel gran genio diede alle arti, e singolarmente alla pittura, e sorti poco meno che contemporanei tutti mirabilmente concorsero a stabilire l'altissima fama della Lombarda scuola che in tanti capi d'opera ancor oggi dimostra l'antico suo valore a chi, spoglio di certa qual municipale prevenzione voglia farsene studioso ed imparziale contemplatore. Direi povero il Vinci se altro non gli si volesse attribuire che il merito di aver prodotto nella sua scuola Antonio Allegri, e tale il direi perchè vedrei tosto insorgere altra scuola a contenderogliene il vanto, ed a rapirgli un tanto frutto ; il perchè già è noto che il Correggio fu nell' arte del dipingere ammaestrato dal Mantegna,

il quale era pure scolaro dello Squarcione, checchè ne dicano i moderni biografi, che il farebbero invece allievo di Lorenzo suo Zio, ovvero del Bianchi Modenese. Ma omettendo tale questione ed uniformandomi all' opinare di Lei, cioè che nulla importi il sapere se il Correggio abbia piuttosto frequentato l'una che l'altra scuola, e che solo riconoscere si debba dalle opere sue la fonte da cui sono scaturite tante grazie, mi farò coraggioso nell' esporle quello ch' io sento anche sotto questo punto di vista, ed è che per quanto sommo pittore si debba riputare l'Allegri non ravviserei nelle opere sue il caratteristico della scuola del Vinci. Questi, profondo conoscitore della natura al cui conoscimento vegliarono indefessi i suoi giorni onde pervenire a quell' altezza di scienza che null' altro finora raggiunse, pari all' Alighieri nell' arte divina del poetare, la sola scuola segnò che formar potesse allievi degni di lui, e gli ottenne in que' sommi artisti che in alcune loro opere andarono col maestro confusi, siccome già le ho dimostrato, trionfo che non parmi essere annoverato sì spesso tra i fasti di altre scuole. Il Correggio a parer mio lo somiglierei nella pittura a quello che fu il Petrarca nella poesia. Le sue grazie inimitabili fecero cadere nel manierato i suoi imitatori, siccome la lunga schiera de' Petrarchisti nocque sensibilmente alla poesia, il perchè non forniti essi di pari in-

gegno seguitarono quel periglioso cammino, ed in luogo di nuovi eletti pensieri, si fecero soltanto imitatori di un genere lezioso ed abbindolato, il quale per sostenersi bisogno avea di quella forza di genio che in essi mancava. Sì, nel Correggio, non dubiterò di ripeterle, ch' io troverei mancanza di quel caratteristico che avrebbe dovuto attingere alla scuola del Vinci, nel quale farei consistere principalmente una maggiore gastigatezza nei contorni ed un minore artificio nella disposizione dei soggetti: difetti, ai quali quel sommo ingegno colla maestria del colorito, colla originale grazia di certi pensieri dilicati e tutti di lui, colla novità di quelle ombre sì trasparenti che non tolgono il vedere distintamente gli ombrati oggetti seppe così bene riparare sicchè con usura gli son perdonate tali mende, ed in oggi quasi ascritte a merito tanto nel quadro della Madonna della Scodella, ove l'azione del Putto sarebbe alquanto forzata, come nell' Angelo del quadro di San Gerolamo, la cui positura avrebbe un tantino di maniera, e dirò pure nel quadretto della Tribuna di Firenze in cui la testa della Vergine peccherebbe alquanto nel grande, difetto abborrito dai Greci, primitivi maestri del bello. Non mi accusi di temerità, nè creda ch' io voglia criticare le opere del Correggio già in tanta fama, ma mi conceda che trattandosi di opere pittoriche io le favelli senza alcuna pre-

venzione ed a norma soltanto di quello ch' io sento. Ed ecco il perchè dal Vinci come dall' Alighieri cotanta luce sulle arti della pittura e della poesia si sparse, laddove da quelle grazie Correggesche che ricordano i poetici fiori del Petrarca non si videro emanare ne' suoi allievi frutti adeguati. Ma alla moderna Lombarda scuola, ai giorni nostri era pur riservato questo trionfo sull' antica, quello cioè di sapere accoppiare al gastigatissimo disegno Leonardesco le grazie e la fluidezza del Correggio, massime negli affreschi, trionfo luminoso che la scuola Lombarda ottenne negli egregi lavori del Cavaliere Andrea Appiani, tolto circa vent' anni sono alla maggior sua gloria e dirò pure a quella dell' Italia da immatura morte. Le opere di questo sommo frescante che sono in Milano attestano all'imparziale colto amatore la verità di quanto mi fo sicuro di qui affermare. Rispettando ogni distinto vivente frescante, non dubiterò di sostenere che niuno di questi raggiunse il valore delle tinte, la morbidezza delle carnagioni, de' contorni la grazia, la nobiltà de' pensieri, vaghezza d'insieme, venustà di forme, armonia generale, in somma tutti i pregi che si ammirano dal conoscitore massimamente nelle ultime opere di questo insigne Pittore. Prima di eseguire i primi suoi affreschi nella nostra Chiesa di San Celso egli recossi a Roma, ed ora ben qui mi accorgo che egli attinse dal poco

gastigato Bacciccio che dipinse i peducci della cupola del Gesù le azioni, le mosse, di quegli Evangelisti, e di que' Dottori che poi con molto intendimento e con assai miglioramenti eseguì in tal chiesa, che fu primiero campo della sua gloria. Ma presto s'accorse il suo genio che ben altra messe gli rimaneva a raccogliere, e lo dimostrò nel dare esecuzione alla grand' opera che gli venne ordinata dall' Imperatore de' francesi nel reale palazzo di Milano, la quale condusse a tale grado di perfezione, che non temerò di asserire colla scorta de' migliori intelligenti essere il miglior dipinto a fresco che abbia l'Italia ad enumerare ne' moderni suoi fasti pittorici. E se all' Appiani mancò la sorte di lasciare in Roma un monumento del suo sapere, e di quel valore che solo potesse sostenervi l'onore di altissimi confronti, non esiterò a dire che mancò pure a Roma il vanto di possedere un affresco dell' Appiani. E tale sentimento di giusto rincrescimento si fece in me assai più sensibile allorquando non senza maraviglia ebbi a vedere nel braccio destro della Libreria Vaticana accanto ai pregevolissimi freschi dei fratelli Zuccheri, e del Cavalier d'Arpino, le gloriose gesta, i luminosi fasti del Pontefice Pio VI raccomandati a sì mediocre pennello in que' pensieruzzi, in quelle linee contorte in que' poco armonici colori, che meglio sarebbe il non qui ricordare, e che mi resero quasi

dimentico di ritrovarmi in Roma e nel centro delle glorie Vaticane mentre stavo ad osservarle. Restringendo il molto in poco conchiuderò questa mia già troppo lunga e noiosa lettera con un confronto fra la Romana e la Lombarda scuola; vantò quella un Pietro Perugino, un Raffaello, vantò questa un Leonardo un Luini; Raffaello, Leonardo; ambi egualmente pregiati, ambi egualmente pagati; quegli non ebbe ne' suoi allievi chi l'emulasse al punto di andar confuso col Maestro, questi ebbe in Bernardino Luini un sì eccellente scolaro che l'emulò al segno di essere causa di equivoco anche in Roma, come lo fu in Firenze. Ma fintantochè vedrò nelle quadrerie di Roma aggiudicati genericamente alla scuola Lombarda bellissimi quadretti di Bernardino ed Aurelio Luini, del Salaino, del Beltraffio e di altri insigni allievi di Leonardo senza punto curarsi d'individuarne gli autori (e un tale esempio si vede pure nella Galleria Borghese) dirò che la scuola del Vinci non è ancor ben nota in Roma, e tale essendo ella mi dirà poi in buona coscienza se meritasse la rigorosa di Lei sentenza a stampa, la quale sarebbe giudicata siccome ingiusta anche dal solo fatto di vedere compresi nelle preziose raccolte di quadri in Roma, sì pubbliche che private, bellissimi quadri colla leggenda « Scuola del Vinci. » Tanto dunque le basterà per persuadersi, quando le piaccia, che la sublimità dei semi

sparsa in Lombardia dal Vinci non fu poi così al vento gettata. E qui chiedendole compatimento se la carità del patrio onore mi fece i limiti trascendere di ogni discrezione mi pregerò di rinnovarle l'omaggio di quella profonda stima e pari ammirazione ben dovuto ai talenti che la distinguono, protestandomi

Di Lei pregiatissimo signor Cavaliere

Roma 3 Febbraio 1839.

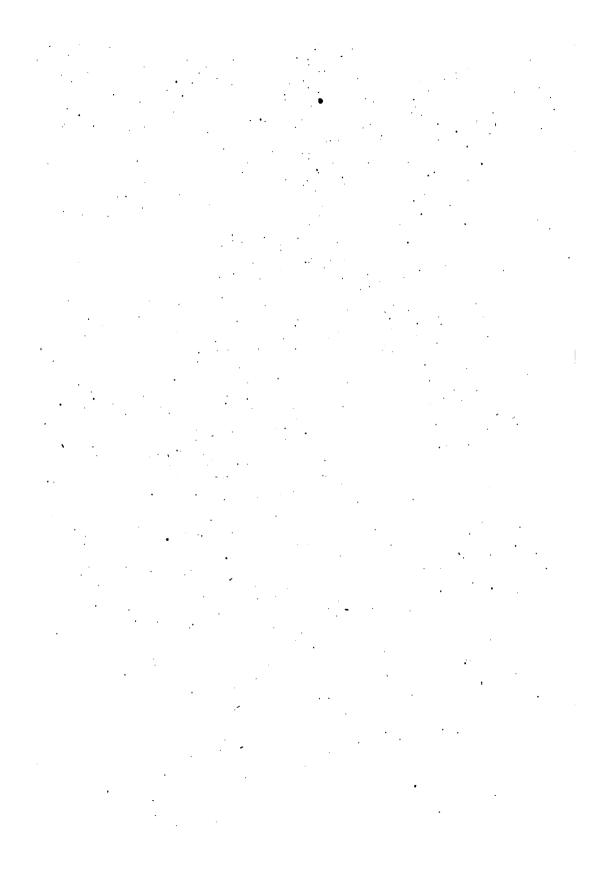
Obb. Dmo Serv. ed Ammiratore
C. CESARE DI CASTELBARCO.

RISPOSTA

DEL

PROF. TOMMASO MINARDI

A SUA ECCELLENZA

IL CONTE CESARE DI CASTELBARCO

Chi veramente ama e coltiva le belle arti, siccome fa l'E. V., avrà sempre mille ragioni di risentimento contro chi non tenga nella debita stima anzi venerazione la pittorica scuola lombarda, e principalmente la Milanese di Leonardo da Vinci, che fa mestiere distinguere molto bene dalle altre di quella felice regione. Ed è a mio parere pur bene da correggersi l' errore, che si fa nel comun favellare, comprendendo nel nome di scuola Lombarda parecchie scuole di colà diversissime di teorica e di pratica. Che al certo ognun ch' abbia un pò d' occhio educato alla pittura vede di Milano, di Mantova, di Cremona, di Parma, e di Modena opere non solo di specie, ma di genere assolutamente diverso. Ma la veneranda di queste qual' è? Certamente la milanese di Leonardo da Vinci: veneranda si, che anatema io reputo chi a Lei come a cosa sacra non s' inchina.

Or vegga, Sig. Conte pregiatissimo, se in questo punto io sia di pensiero e d' intenzione uguale a Lei. Il che non credendo Ella per aver io asserito, che il Vinci non trovò in Lombardia terreno atto alla sublimità del suo seme, nulla mi deve

tanto andare all' animo, quanto l' occasione si gentilmente dalla E. V. offertami di chiarire la mia proposizione, e così togliere la macchia falsamente apparsa agli occhi di Lei si adorna di tante belle qualità di mente e di cuore. Non le rechi dunque maraviglia, se in ciò fare io sia lungo; che oltre il richiederlo il soggetto delicato e difficile, voglio che ciò sia pur di segnale della mia verace stima verso di Lei.

Prima di tutto sia tra noi dichiarato e stabilito che avendo io detto: « Trasportava il Vinci i suoi » sublimi germi in Lombardia, e colà faceva sorgere » una scuola di vero bello » io ho inteso di parlare propriamente dell' Accademia Milanese da esso lui fondata, prima e principalissima di tutte in Italia; e non già di scuola Lombarda così erroneamente detta. E di quel vero e bello, che esso Vinci vi fece sorgere, io sono tanto preso e innamorato, che a niuno, nè a Lei stesso, Sig. Conte, io cedo nell' ammirarlo ed esaltarlo. Dissi vero bello (che vuol dir non piccola nè poca cosa) per distinguerlo da altri belli dall' arte prodotti non già d'oro puro raffinato e rilucente siccome è quello de' Leonardeschi, ma belli di natura assai inferiore e diversa sebbene da molti qual oro purissimo valutati. Insomma io dichiaro e tengo per fermo, che giammai non furono figliuoli somiglianti d'aspetto al padre più di quello che gli scolari al loro maestro Leonardo. Nel che racchiu-

desi elogio per essi grandissimo, e di certo non inferiore a quel che Ella ne scrisse.

Pur tuttavia, Sig. Conte resta vera verissima la mia proposizione, cioè che cotesti scolari non produssero frutti adeguati alla sublimità dei precetti ricevuti dal Vinci e con esempio d' opera e con la maggior' efficacia di viva voce. E. questo è quello che io debbo e spero dimostrare.

Or primamente giova rammentare, che i pittori quattrocentisti d' Italia chi più chi meno tutti con una maravigliosa concordia di principii teorici e pratici recarono l' arte al limite della perfezione per siffatta via, che diversamente procedendo giammai la perfezione si sarebbe raggiunta. Del quale stato formante la seconda epoca della pittura m' ingegnai di segnare gli essenziali caratteri. Quì giunto stimai necessario spiegare, per quanto poteva permettere una dissertazione accademica, tutto ciò che restava a farsi per il conseguimento della detta perfezione. Ed asserii senza timor di errare, che il vero e l'unico ritrovatore di tutto ciò, e il promotore della vera perfezione e con l' opera e col consiglio fu Leonardo da Vinci. Le quali cose a fine di bene intenderci è pur necessario, che ora Ella abbia la pazienza di meco riconsiderare, e quindi vedere se produssero o no nella scuola Milanese que' frutti di sublime perfezione, che prodotti si videro in eletto drappello d' altri, il quale, per così dire, dal Vinci

capitanato all' apice di estrema altezza recò l' italiana pittura.

Allorchè sorgeva l' astro illuminatore del Vinci restava, dissi, alla pittura di sormontare pochi passi, perchè giungesse alla perfezione; ma erano passi assai rilevanti, al qual uopo tutto era preparato e disposto.

In primo luogo riguardo alla invenzione e composizione restava di riconfermare e ridurre a più dimostrati precetti quei grandi principj che per impulso del sentimento naturale avevano fin dal tempo di Giotto (prima epoca della pittura) prodotte opere di maravigliosi concepimenti, in cui, come dissi, in subbietti i più interessanti al cuore umano miravasi espressione la più viva e conveniente, caratteri i più veri e giusti, il tutto semplice ed uno per conseguente tutto moderato da economia la più bella e proporzionata al luogo al tempo ed ai subbietti stessi insomma effettuato vi fu in quanto al concetto tutto ciò che forma lo spirito delle Tragedia e della Epopea, che è pur quello della pittura.

Ma queste qualità fondamentali, che per privilegiata condizione di natura negli Italiani, siccome già ne' Greci, emergevano spontaneamente, per condizione e per processo pure di natura venivano in se perdendo di loro virtù, e quasi corrompendosi nel mentre che acquistavano da altra parte,

come accennai, e videsi in fatto. Sicchè a toglierne il male ed ottenerne il perfetto incremento faceva d'uopo stabilirne e ben dimostrarne le leggi. Questo fu che Leonardo con quella sua mente atta a tutte quante le cose, e perciò divina, fece nel modo il più valido con precetti infallibili, e più con l'opere, che è l'efficacissimo dei precetti.

Così compilato e sanzionato il codice delle vere leggi dell'inventare e del comporre, ecco la pittura con sicuri passi in questo rapporto poggiare subito alla perfezione. Certo che a Raffaele solo era serbato di toccare l'apice estremo; ma certo è altresì, che allora solamente si vide l'arte in questo ridotta a sicura regola, e vidersi perciò in folla concepimenti bellissimi e svariatissimi con perfetto artifizio formati in ogni genere di soggetti per lo innanzi inusitati. Anzi non solo allora, ma nelle età susseguenti ancora da quei principii medesimi, e sotto quelle leggi scaturirono invenzioni non poche di ottima idea, quantunque non adorne di ottime vesti, e che nondimeno si ebbero e si hanno per esemplari.

Or mi dica, Sig. Conte, intorno a questa principalissima e fondamental parte della pittura in quale degli alunni dell'Accademia Milanese videsi germogliare frutto adeguato ai sublimi germi del Vinci, che pur si prodigiosamente fruttarono altrove?

Qual è il concepimento dei Milanesi Leonar-

deschi, che racchiuda le qualità suddette, che corrisponda ai precetti agli esempj di Leonardo, senza di cui non v'ha ottimo componimento? Odò da Lei dirmi venite in Lombardia, che li vedrete. Io ho veduto e conosco quelli di Milano, e qualche altro ancora. Badi, Sig. Conte, che io dico ottimo componimento, non bello non buono: che belli e buoni sono tutti quanti i Vinceschi di Milano, anzi tutti gli altri di quella età; perciocchè il brutto non era ancor nato. Ma il mondo a quest'ora conosce gli ottimi di tutte quante le scuole, e niuno ne mostra di questi a perfetto esempio. Ella dirà le opere Lombarde non essere abbastanza note; ciò prova in mio favore. Perciocchè se notissime ed ammiratissime da tutto il mondo sono le invenzioni di Leonardo, perchè nol sarebbero quelle degli scolari, quando fossero di egual natura? Sono pur notissime e prodotte e riprodotte quelle di Giulio Romano in Mantova tanto meno esposta agli occhi altrui di Milano, città che in chiarezza a niuna del mondo cede. Ma perchè coteste di Mantova sì, e quelle della prima accademia d'Italia fondata dal più grande di tutti i maestri no? perchè l'ottimo è tal cosa e sì splendente, che dovunque sia nel mare delle umane opere emerge e splende di per se ad onta di ogni tenebroso vortice. Io non pretendo già che i discepoli di Leonardo avessero prodotti componimenti di pari bellezza e sublimità

a quei del maestro, no; ma bensì che ne contenessero i principii, le qualità essenziali del magistero. Non tutti i cavalli di una famosa razza sono uguali di spiriti generosi e di perfezione di forme, altri belli, di cui pochi i bellissimi, altri mediocri, ed altri infimi ma gli infimi pur si riconoscono nati della medesima razza; perchè quantunque imperfetti portano le essenziali caratteristiche della specie. Gli scolari di Raffaele, tranne Giulio e Polidoro inventori maravigliosi, sono chi più chi meno tutti d' invenzione mediocri; pur tuttavia, finchè stettero fermi ai precetti del loro maestro produssero invenzioni corrispondenti, cioè nella loro mediocrità contenenti i principii fondamentali del maestro, e che perciò ognuno riconosce di quella sublime razza, e perciò sono state fin qui da tutti ammirate, studiate, e divulgate in stampe, e per questo solo formano un tipo d' invenzione di suo genere detto Raffaellesco; per questo solo dico; poichè in tutti gli altri rapporti della parte esecutiva non solamente sono assaissimo al disotto di Raffaele, ma sovente peccanti di manierismo: cosa che mai non avvenne degli scolari di Leonardo che anzi sempre furono di esecuzione stupenda e nel suo genere ottima, come vedremo a suo luogo.

Io insisto in questa parte della inventiva, perchè essa caratterizza e distingue le grandi generazioni dalle mediocri dei pittori, siccome de' poeti; e

perchè se pur in questa sola parte io ho ragione, la mia proposizione resta vera verissima. Ella mi richiederà, come già a voce mi chiese, se io abbia letta la storia pittorica del Lanzo. Sig. Conte, chi è dato alle arti, e le professa di cuore, non aspetta di conoscere il vero spirito degli artefici nelle opere scritte da chi professa tutt'altro; ma va direttamente alle opere degli artefici stessi, onde può solo ritrarne la giusta cognizione, chi fa diversamente, fa da pecora, e non si può in coscienza. Tali scritture servono sì a conoscere gli andamenti materiali della storia: che certamente non è cosa di poco momento. E mi sia lecito di dire a questo proposito, che sebbene il criterio del Lanzi tra questi cotali scrittori io abbia per mirabile, e perciò io lo stimi e veneri sinceramente; pur tuttavia mi si mostra criterio di uomo che non ha posto le mani in pasta. Perciò più spesso di quel che altri crede egli porge agli artisti cagion di ridere; simile a quei fisici antichi, che per quanto sommi d'ingegno e venerabili, non avendo dato opera allo sperimentare inciamparono in cento errori, diedero corpo alle larve, e non di rado mostrarono il nero pel bianco. Giorni fa un letterato fiammingo, che pure con lode opera nella pittura, mi diceva, che avendo egli in sua patria scritto certo ragionamento sull'arte italiana poggiandosi principalmente sui giudizi del Lanzi per mancanza dei monumenti, ve-

nuto poi in Italia vide in fatto tutt' altro, e confessava di aver errato all' ingrosso. So bene, che cotesti scrittori obbiettano asserendo a lor favore, che non essendo essi preoccupati da parziali giudizi e sistemi di scuole appunto perchè non esercenti, ed essendo sensibile il bello delle arti, siccome della poesia, possono con la sola ragione liberamente ammaestrata dai confronti, meglio degli artefici giudicarne. E so pur bene, che questa loro asserzione potrebbero convalidare con l' esempio principalmente del Vasari non che d'altri, il quale, a vero dire, per pregiudizj di scuola, di sistema, e di moda non di rado ha traveduto e spesso postosi in contradizione con se stesso. Ma gli esempi sianvi pur anche più di quello che sono; che ciò prova la difficoltà della cosa e non altro. Perciocchè quali pregiudizi non hanno offesa la detta storia del Lanzi? tutti quelli del tempo suo con la giunta d'altri rimastici scritti prima di lui: che a dir solo del sei e settecento, secoli della corruzione, non che della decadenza del cinquecento usa sentenze, e parole tante e tali per caratterizzarne i maestri e le opere, quali e quante usare si potrebbero ed usa egli per i migliori tempi. Così invece di precisare e chiarire, ne confonda ed intenebra i caratteri essenziali; che è un acciecare affatto i poco veggenti. Quali pregiudizi non guastano la storia del D'Agincourt e del Ci-

cognara? tutti quelli all' incirca che occupavano il comune degli artisti del tempo loro con l'aggiunta d'ignorare, siccome il Lanzi, i segreti dei rispettivi magisteri pratici ben noti a quegli artisti, de' quali necessaria era la conoscenza per analizzare dichiarare e confrontare l'intimo delle cose: sicchè queste tali opere scritte per lo meno restano monche in gran parte dell' essenziale; e ove pur ne siano giusti i principii teorici, l'applicazione v'è o incerta o nulla o erronea appunto perchè fatta da' scrittori non esercenti. S'abbiano pur essi le meritate lodi per l'assunto di sì grandi fatiche, e per i pregi che illustrano l'andamento de' fatti storici. Ma quando si vede dirigere il Cicognara tutta la sua storia a dimostrare in Canova la perfetta scultura, si può da questo solo ancor senza leggerla scandagliare agevolmente di quali falsi giudizi l'abbia riempita e corrotta nell' essenziale ad onta dei continui confronti d'opere classiche necessariamente da lui fatti, fondando con bel proposito sui monumenti la sua storia, siccome prima fatto aveva il D'Agincourt. Sicchè scultori di sommo valore amici miei mi hanno più di una volta confessato non esser loro bastato l'animo di continuarne la lettura; al cui esempio ardisco dire che a me accadde altrettanto.

E a questo stesso proposito tacere non posso di un altro solennissimo scrittore, del Milizia cioè,

che acquistatosi l' onore e la fama, che con anteriorità di diritto spettava al Francescano Lodoli, di avere con certo efficace modo scritto di cosa che poteva appartenergli cioè di architettura, volle porre la mano ardita fuori di sua giurisdizione, e giunse a questo di sentenziare che la perfetta pittura si componeva di Raffaele, Tiziano, Correggio, e di Raffaele Mengs, nel quale ad evidenza scorgeva riuniti i pregi tutti dei detti tre sommi. Sproposito, che senza l' ajuto d' altri simili (se simili possono darsi) solo da se porge soda ragione di dubitare, se le tante verità dal Milizia dette siano nate da vera intelligenza, ó da un felice caso, ossia da un pappagallismo. Oh diamine, dove sono trascorso! La digressione è troppa. Ma troppa è pure la confusione, che dalle sentenze scritte da cotesti giudici incompetenti, ed or più che mai dall' insorto cicalesco sciame de' giornalisti, quasi pari flagello alle locuste d'Egitto, confusione, dico, grandissima deriva di continuo nellè genti; le quali o per sentito amore, o per educazione, o per moda parlando delle belle arti ove più appunto a ricreamento sono chiamate, scaricano e balestrano per ogni verso spropositi a tempesta spesso ad esaltamento di opere triste, e a depressione delle buone, con universale danno. Che se qualche intelligente faccia opposizione, di subito fa figura di superbo prosontuoso o di poco senno, se qualche altro tace, il silenzio pigliasi a sanzione

e citasi in prova : sicchè ad evitare il malanno , che ad ogni modo ne viene addosso , i più sono costretti a far riverenza ai progressi ed ai lumi del secolo, e a ridere, come suol dirsi, sottocappotto.

Ma ripigliamo il rotto filo del nostro discorso. Sembrami fin quì protratto con troppa serietà. Facciamolo ancor noi ridendo ed a ricreazione : che in fine la nostra questione a poco monta, e le cose o presto o tardi si mostrano da se per quello che sono. Se dunque alla E. V. va a grado di udirmi (che ne dubito) io seguiterò così.

Riassumo il discorso dell' inventare e comporre, e ridico, che gli scolari di Leonardo non afferrarono i grandi principii del maestro, e però non vi corrisposero ; siccome all' incontro in questa parte furono afferrati dagli scolari di Raffaello, e vi corrisposero, comunque non nella parte esecutiva. E lo dimostro così : Fingiamo, che si perdessero le composizioni di Raffaele, e ci restassero le opere de' suoi scolari. Noi certamente dalle qualità essenziali, e dai principii che ne regolano l' artifizio potremmo raccogliere tanto da salire con ciò a formarci una idea approssimativa e in qualche modo conforme alla realtà delle invenzioni di Raffaele principalmente delle sue ultime maniere. Non così però mostrerebbero come furono da esso effettuate nella esecuzione : perchè le opere degli scolari, sebbene ne abbiano apparenza di esecuzione con-

forme, è nondimeno un' apparenza dell' estrinseco materiale non dell' essenziale dello spirito. Onde avvenne, che morto Raffaele, e così mancata ad essi la guida direttrice, furono come soldati che del capitano vestono la divisa, ma dispersi ed erranti. Ciò soltanto accenno in genere, di più non occorrendo al nostro proposito.

Si fingan perdute quelle di Leonardo. Dalle opere de' suoi scolari agevole sarà formarsi una idea sufficientemente chiara in qual modo il Maestro seppe alla bella e finissima esecuzione dei quattrocentisti nel imitare gl' individui oggetti della natura aggiungere nuove finezze e perfezioni sì per quel che riguarda la sicurezza e facilità del meccanismo manuale, sì per quella certa larghezza, che ne comprende meglio i caratteri generali. Ci formeremmo idea in qual modo a così fatti oggetti seppe aggiungere una certa squisita e recondita grazia tutta sua, e che tutto lo stile suo abbellisce stupendamente, da cui derivò un tipo di bellezza suo peculiare, e caratteristico della sua figliuolanza (ciò non intendo solo del corpo umano, ma di tutte le cose). Comprenderemmo ancora, come tutte le cose seppe rappresentare con una economia e forza di chiaroscuro per lo avanti inusitato da pareggiare il vero nella evidenza del rilievo; sicchè il Mengs, giudice competente, dice non essere stato il Vinci in questa parte da niuno pre-

venuto. Comprenderemmo come questo chiaroscuro congiungendolo al colorito spingesse a tal punto, che un grado più in là avrebbe distrutto o corrotto di troppo il tono dominante delle tinte dei corpi, dette dai pittori tinte locali, punto scabrosissimo a salvarsi illeso, e che offendendo si offende il colorito nel suo principal fondamento : sicchè questa felice unione , che fu pur tutta sua produsse un tipo stupendo di colorire a tutta ragione detto Leonardesco. Comprenderemmo ancora con qual profondo modo improntasse nelle teste le passioni dell' anima, e in qual modo fosse ricercatore e facesse tesoro delle infinite varietà e modificazioni che questa produce nelle fisonomie, e come pure in esse seguendo egli la natura fermamente anche nelle sue accidentalità che la guastano, egli sapesse le accidentalità subordinare all' essenziale, e questo mantenervi in guisa che un certo incanto di strana bellezza scaturisce perfino nelle stesse sue brutte e deformi fisonomie. Qualità che è una delle essenzialissime e recondite dell' arte greca ; e che , risorta nei nostri Italiani, mancò e si spense affatto alla morte del Vinci, e di quella generazione. Delle sue predilette fisonomie poi, qual fosse la severità e la forza nelle severe e forti , la nobile virilità negli adulti, e l' indole amabilissima, e impareggiabilmente soavissima della gioventù n' avremmo pure una idea sufficiente nelle opere de' suoi sco-

lari, siccome perfino di quella sua squisitissima grazia che come dissi, diffondendosi spontaneamente in tutto, nel viso della gioventù come in suo centro più che mai splende e innamora. Qualità che più di ogni altra dimostra l'indole naturale di Leonardo similissima a quella di Raffaele.

In fine potremmo pure figurarci come nell'adoperare queste sue qualità per così dire di nuova specie, egli sapesse conservare, anzi abbellire quel carattere religioso ne' subietti sacri già derivato nella pittura mirabilmente dallo spirito del Cristianesimo; con che egli in un modo straordinario e affatto divino principalmente ci rappresentò il Redentor nostro, e la sua Vergine Madre. Prodigio non meno stupendo di quelli veduti nel Giove di Fidia, e di altri simili della greca antichità. Insomma tutte le prerogative, che costituiscono e fanno bella la parte esecutiva di Leonardo, si scorgono nelle opere de' suoi alunni di tal grado, che bastano esse sole a formarci una immagine di natura conforme all' originale. Certamente tutto questo regge col fatto: io non ne dubito; anzi sono pronto a squillo di trombetta di sfidare qualunque oppositore e prometto di sostenerlo e dimostrarlo all' ultima evidenza nelle opere stesse. Corbezzoli! Sig. Conte, tutto questo significa e vale a dire assai più a lode e gloria della scuola Milanese Vincesca, di quello che Ella ha detto, cioè che *essa scuola in Lombardia fu feconda*

al pari di qualsiasi altra più eletta. Perciocchè le mie asserzioni significano, che non solo al pari, ma anzi al di sopra di ogni altra scuola; poichè niuna altra la più eletta produsse allievi di sì preziose prerogative tutte d'oro puro raffinato e rilucente, da cui solamente si può costituire e si costituì *un vero bello*, siccome quello che io dissi fece Leonardo sorgere nell' Accademia milanese. E badi, Sig. Conte, che io dissi vero bello, cioè intimamente scevro di qualità viziose e false vale a dir brutte, che là dove queste siano, potranno pur trovarsi qualità di ammirabile bellezza; ma propriamente parlando un *vero bello* non mai.

Se dunque da scolari di tal fatta fecersi pitture da scambiarsi con quelle del maestro da intelligenti artisti, non che dal Lanzi, e da altri abati della matita e del pennello inesperti, qual maraviglia, se ciò pur accadde, come tutti sanno, degli scolari di Raffaelle inferiori e mancanti delle occorrenti qualità e dei mezzi, come si accennò? Naturalmenre anzi doveva accadere. Ma non rompiamo di bel nuovo il nostro filo: che di questo parleremo poi; e forse troppo vi sarà da dire.

Diamine! esclamerà Ella con ragione: dite dunque una volta che mai sia quello che non raccolsero gli scolari dal Maestro?

Eccomi Sig. Conte, non le dissi io che sarei stato lungo, perchè difficile a porsi in carta, tanto

più pei pittori, i quali non che scrivere appena sanno leggere, all' incirca come gli abati sanno de' pennelli?

Da capo dunque. Or qui però pregherei la bontà dell' E. V. che avesse la pazienza di dare una occhiata a quanto nella mia dissertazione dissi dei passi ultimi che all' arte restavano a farsi per giungere alla perfezione. Ma temo di troppo tentare la bontà sua, e ristringendomi le diminuirò l' incommodo.

Quanto vedemmo fatto dagli scolari di Leonardo mostrasi un nuovo perfezionamento di quel vero bello già esistente in tutta l'arte; ma è perfezionamento della parte esecutiva; il quale comunque innalzato sia non giunge nè appartiene a quel sublime, che per virtù tutta propria di Leonardo recò l'arte al colmo. La quale senza di ciò sarebbe rimasta in uno stato diciam pure ottimo, che io nol contrasterò, ma non di perfezione, che conseguisca la somma altezza.

Noi pertanto dalle opere degli scolari riguardo all' inventare e comporre di Leonardo non giungeremmo mai a formarci idea nè punto nè poco conforme alla sua sublime condotta. Noi non comprenderemmo giammai come nella espressione delle umane passioni a serbarne nel complesso del subbietto la semplicità, prima fondamental legge, laddove gli antichi padri nostri sempre intenti a questa

si attennero costantemente alle attitudini le più temperate e quiete e al minor moto del subbietto stesso; componendone il tutto con riserbo e in ordine di equilibrata simmetria escludendone o poco curando le accidentalità; egli all' incontro sempre sceglieva e preferiva le attitudini le più vive e pronte che vibrano non mostrano l'espressione, di cui era ricchissimo, e il maggior moto amava del soggetto, e assai conto faceva ed usava delle accidentalità. Le quali nascondendo bellamente gli artifizi delle simmetrie, recano al componimento quel quasi casuale andamento sì proprio della natura, e spontaneo il fanno. Eppur tuttavia la semplicità richiesta serbava intera: magistero quanto difficile, altrettanto rilevante e sublime. Noi non comprenderemo mai come tanta vivacità di espressioni e di affetti, e di artifizi, anzi estrema e quasi dissi impetuosa, non oltrepassasse nel troppo, o ledesse la convenienza. Che anzi egli moderò con una stupenda economia proporzionata al luogo al tempo ed ai subbietti (conforme alle leggi della poesia e delle arti greche; leggi della natura) distribuendo, e alla opportunità degradando le varie espressioni con certi suoi passaggi or dal meno al più soavemente, or fortemente fino al grado più alto, or repentinamente con vibrati contraposti, e tutto sempre dirigendo e riducendo alla più stupenda unità. Così nel panneggiare lad-

dove gli antichi per l'amore della semplicità attenevansi agli andamenti più assettati e tranquilli; sicchè tra per questo e per la semplicità delle temperate espressioni talvolta le loro composizioni spirano tranquillità e assettatezza anche dove non dovria essere, egli all'incontro sempre salvando la quiete e la compostezza conveniente sceglie e si appiglia ai rivolgimenti i più copiosi di mosse pieghe, e queste sempre dirigendo al moto espressivo della persona, ed insieme alla unità del moto universale e dominante del soggetto stesso. Sicchè e con la ricca varietà e col moto di queste, e con la prontitudine degli atti nati dalle più potenti affezioni sempre misurati e diretti alla natura e allo scopo centrale del soggetto, Leonardo nelle sue composizioni in foggia inusitata incanta, rapisce, e sublima lo spettatore: perchè il conduce senza intoppo e fatica, anzi il trasporta di volo e con tumulto di affetti nell'intimo del soggetto stesso, e tutto glie lo fa comprendere. Insomma egli fu pure il rinnovatore dell' arte drammatica nella pittura in guisa che, veduta poscia da Raffaello e impadronitosene, può dirsi che la Greca pittura stessa fosse dalla nostra in questa parte superata.

E fu da questa sua abbondanza di fantasia, da questo impeto di squisito sentimento, e quella e questo guidati dal più profondo giudizio da tutto

ciò, dico, nè vi voleva di meno fu che egli vide ed afferrò l'ultimo l'estremo apice della perfezione.

Io parlo di quella rappresentanza degli esseri in istato istantaneo e di vicissitudine e di sconvolgimento, che non solo negli esseri animati si manifesta, ma in ogni altra cosa eziandio; poichè la natura o in una guisa, o in un'altra è tutta vita è, tutta moto, che al contrario essendo la pittura cosa immobile e di nessuna vicissitudine, sembrava impossibile ne potesse conseguire l'imitazione: ultima estrema possa dell'arte fatta per virtù di Leonardo stupendamente.

E fu da tutte queste cose da lui trovate e ridotte a viva rappresentanza in foggia inusitata, che nacque negli uomini d'allora quella sorpresa, che credere gli fece essere stata l'arte fin lì fanciulla, e sorgere un'era novella. La quale bellissima sorgeva sì, ma intorbidata venne da contrario fato; sicchè quella credenza fu poscia cagione di errori e di traviamenti funestissimi.

Or V. E. vegga un momento (non so tenermi dall'invitarvela) se all'aspetto delle sole qui dette sublimità e squisitezze di perfezione sia dall'Abate Lanzi giustamente scritto, che a Leonardo *si stenta a trovar esempio eguale o prima o dopo*; come se altri così fatti vi fossero stati. Vero è che neanche la centesima parte dei pregi Leonardeschi egli giunse a vedere; onde quasi tremando chiese

licenza di dire, che *Leonardo appianò la via anche a Raffaello*: mentre non appianò, ma la segnò ed aprì ampiamente egli solo a tutti i posteri non che a Raffaele, e l'estrema perfezione afferrò egli il primo con sicura mano.

Quando uno scrittore ne' punti principali non vede le cose, o le vede in isbieco e in iscorcio e e con sì corta vista, che si potrà ritrarre dal suo discernimento e dalle sue sentenze? Mi scusi l'E. V. Seguito.

Certo si è, che a quel maraviglioso effetto prodotto negli uomini dal Vinci contribuirono tutte le altre parti dell'arte, sì quelle di esecuzione che vedemmo ne' suoi scolari, sì altre, che vedremo ad essi scolari non concesse. Ma che però questo sorprendente effetto nascesse principalmente dalla straordinaria sublime condotta del suo inventare e comporre è indubitata prova quanto di maraviglia al tempo nostro ha prodotto nel mondo il componimento del suo Cenacolo nella incisione di Morghen, sebbene contraffatto con disegno povero e di diverso stile; il quale fece impressione così profonda negli animi, che in cento modi riprodotto, è cercato ed accolto dagl' intelligenti e non intelligenti, dai ricchi, e dai non ricchi con vivissima brama.

Questi, Sig. Conte, erano gli ultimi passi, che in questa parte bisognava fare; e vi abbisognavano

gambe e forze da gigante: al sublime arriva solo chi ha mente e spiriti sublimi. Ma giganti non erano i suoi scolari, nè di spiriti sublimi, comunque forti e di bell' ingegno.

Lasciam da parte i suppositi, e veniamo ai fatti, che assai più valgono.

Prendo ad esame (guardi che io scelgo il meglio) i componimenti di Gaudenzio Ferrari da Lei pure con antonomasia chiamato grande. Noi tanto che basti al nostro scopo li abbiamo sott'occhio nelle recenti incisioni disegnate ed incise da Silvestro Pianazzi, e descritte e pubblicate in Milano dal Bordiga, tra quali avvi pure il meglio, cioè quelle di Varallo, di cui il Lomazzo asserisce, che la via tenutavi da Gaudenzio è la miglior di tutte le altre sue. Da parte la quistione de' suoi primi maestri: qui non monta. In sostanza più di tutto si ha per Leonardesco; ed Ella ed io l'abbiamo per tale: questo è al caso nostro . . . . Sig. Conte, fin qui io giunsi scrivendo colla intenzione di esaminare qualcuno dei principali componimenti di Gaudenzio, e vedere se reggeva o no all'analisi fatta secondo le suaccennate inconcusse leggi della natura proclamate da Leonardo; e posai la penna, finchè mi riescisse di trovare le dette incisioni, che io sapeva esserci in Roma.

Ecco che finalmente le riveggo. Ma ora che con più attenzione le riguardo mi è forza con-

fessare a V. E., che io muto intenzione ; perchè proprio è tempo sprecato di sottoporle al detto sperimento. Sì Signore, Gaudenzio è feracissimo d' idee, ritrae vivamente gli animi con forti e decisi atti e volti parlanti e belli, acconciature e vestiti pieni di capricci e di novità ec. ec. Ma io sono certo, che se ancor Ella con un po' di attenzione ai detti precetti le riguarda, Ella, cui *ora le opere di Raffaello non sono più un mistero*, ne scorgerà agevolmente la sostanzial differenza. Che se mai una volta come per giuoco a ricreazione delle serie sue tante occupazioni volesse far meco quest'analisi, io con tutto il piacere mi offro pronto a suoi cenni.

Qualcuno potrà dirmi : guardate le pitture, non le incisioni , e resterete incantato. Cui rispondo : nè convengo (sebbene non mi accada guardando quella in Campidoglio da Lei Sig. Conte chiamata pur bella) Ma al nostro proposito meglio anzi sulle stampe incise, che sugli originali dipinti si fa la prova: perchè i dipinti con mille belli compensi delle altre qualità dell' arte abbagliano ed illudono il giudizio. Prendasi di Raffaele ogni più brutta stampa, e sempre se ne ricaverà una prova tale di bellezza da restare davvero incantato.

E appunto dal non guardare le cose con le debite separazioni sono nate tante illusioni ne' panegiristi delle pitture, i quali abbacinati dai magici effetti del colorito, o del chiaroscuro , o da altro

insieme han creduto scorgervi ciò che non v' era. Veda il famigerato Cicognara all' aspetto dell' Assassinio di S. Pietro Martire del Tiziano restare stordito dal vento, che certamente dentro vi soffia, e tutta fa stormire quella Selva selvaggia, sconvolgendo piante ed uomini; e restare abbagliato da quella luce che dentro certamente vi brilla: sicchè la sua mente pur da ciò sconvolta e allucinata vi scorge i più sublimi orrori di morte, e le più sublimi bellezze di paradiso, che nè Michelangelo nè Raffaele potriano di più, delle quali non v' ha neppur l' ombra. E di quì conclusioni falsissime, e confusioni mostruosissime con figliolanza infinita d' altre cotali. Ma e delle mie digressioni che dirà Ella? per lo meno se ne riderà; che ciò solo essendo, sarà una novella prova della bontà sua. Onde per non abusarmene io non ardisco di andare innanzi dimostrando, che la mia proposizione non nell' inventare e comporre soltanto si verifica, ma sì in altro ancora.

Saria a dirsi come dagli scolari non fosse corrisposto nel congiungere che Leonardo fece i concepimenti con l' esecuzione dell' opera in rapporto all' effetto del chiaroscuro, del colore e del disegno secondo il modo nostro di vedere modificato dalle affezioni morali in guisa che la loro unione formasse pure un composto semplice ed uno. Bagattelle! a dimostrar ciò anche grossamente v'è da

stancare la pazienza di molti. Dunque converrà limitarsi. E siccome, dopo la fondamental parte del comporre le istorie, Leonardo pone subito per seconda parte il chiaroscuro, che chiama l'anima della pittura; così ci ristringeremo su questo. Ma in ciò eziandio sarà forza limitarsi assai, perchè esso Vinci nel quinto libro dato all'ombre e ai lumi si estende a 280 capitoli circa senza contare gran numero d'altri di suprema importanza sparsi in tutta l'opera. Il Vinci è portentoso in tutto, ma in questo la forza e penetrazione della sua mente è al certo unica e divina.

Lasciamo agli scienziati, che egli sia il precursore della scienza ottica di Newton: che a vedere tanto fin d'allora non vi voleva meno di occhio affatto divino. Nella pittura egli vide e giunse a stabilire precetti e leggi, e recarle in atto di guisa che, per dir tutto in uno, si estendono a quanto di più mirabile hanno in questa parte prodotto i Fiamminghi e gli Olandesi; che ciò vuol dire la più ampia estensione. So che questo potrà sembrare una esagerazione da pormi nel caso di dover scrivere una lettera anche maggior di questa: ma per Giove così è. Ed io sfido qualunque pittore ad indicarmi in tutti quanti gli artifizi fiamminghi di questa parte uno solo, che non sia compreso, e non dipenda da quelli di Leonardo; e soggiungo di più, che non solo degli effetti della luce e dell'ombra, ma

che altrettanto egli ha stabilito e dimostrato in leggi ed in fatto degli effetti del colorire, e delle modificazioni che al chiaroscuro il congiungono. Adagio: non oltrepassiamo i prefissi limiti. Veggansi di grazia i suoi scritti, non che i dipinti; dentro cui non è altrettanto facile il leggere, perchè troppo alterati dal tempo. Di questa estesissima arte di Leonardo ridotta a scienza, e che tutto il sostanziale del chiaroscuro Fiammingo comprende e delle sue modificazioni, noi, sig. Conte, non avremmo giammai idea dalle sole opere degli scolari suoi.

Pare impossibile, e fa stupire come questa sublime arte di Leonardo sia così poco attesa, quasi non vi fosse, a segno che non pochi artisti vedendo nella Galleria di Firenze il dipinto della impareggiabile Medusa fatta con tutti quegli artifizi di chiaroscuro di colorito, e perfino di esecuzione materiale che distinguono i dipinti fiamminghi, hanno dubitato se sia o no di Leonardo, o invece di qualche Fiammingo: come se Fiamminghi vi fossero stati capaci di quelle altre sublimità, che un prodigio costituiscono di quella testa. Illusione stranissima, che mostra appunto non essere stata considerata abbastanza questa stupenda arte di Leonardo, perchè pochissimo sono letti e studiati i precetti di Leonardo, e pochissimo considerati e studiati i disegni suoi; che chi bene a fondo

non ha penetrati, alla fè non conosce la possa di cotant' uomo: sebbene i nomi di queste cose moltissimi per parer dotti se li rimenino per la bocca. E direi ancora, che a questa strana illusione e inconsideratezza hanno contribuito le opere degli scolari, perchè non contenenti le dette qualità; ma all' opposito in grado eminente quelle di esecuzione esatta e squisita, che perfezionarono, come si disse la bella esecuzione dei quattrocentisti nell'imitare gl' individui oggetti della natura, come veduti fossero ciascun da se; ma senza sapere ridurli a quel punto, che l'imitazione esatta del vero modificandosi e temperandosi secondo il nostro modo di vedere e di sentire relativo al luogo al tempo ed alle circostanze cospirasse in ogni parte a formare un composto semplice ed uno. Questo è ciò, che riguardo al lumeggiare e colorire in pittura propriamente si appella formare un quadro, come in poesia formare una tragedia, una epopea, e che so io: ed è pure ciò, che in questa parte forma e compie il quadro ne' Fiamminghi: in questa dico, non nell'altre. Magistero di sublime esecuzione del Vinci, a cui non avendo corrisposto gli scolari suoi, non ha avuto campo di emergere tanto, e di chiamare a se l'attenzione altrui, d'altronde distratta da folla di altre risplendenti prerogative.

Vi fu sì allora chi vi corrispose e vi giunse assai prima de' Fiamminghi; e di tutti il primo fu l'Al-

legri da Correggio, principale e vero primogenito dei precetti e degli esempi sublimi del Vinci nella difficilissim' arte del chiaroscuro congiunto al colorito.

I quali precetti ed esempj se fosse vero, che prodotto avessero un sì straordinario e grande frutto e non altro, certamente basterebbe questo solo ad equiparare la più ampia ubertà di ogni altra scuola se non a superarla, e ben tutt' altro che *povero il Vinci* dire se ne potrebbe.

Allorchè mi fu comandato, ed ubbidire dovetti di fare un ragionamento sull' arte, ed assunsi tema di ampia opera non da dissertazione, ben vidi che tante proposizioni le quali forza era accennare soltanto e che ognuna da se richiedeva a sviluppo una dissertazione, avrebbero incontrate gravi difficoltà, e sarebbero apparse anche strane, perchè non comuni o non dette da altri il vidi, e dissi. Ma essendo quelle essenzialmente connesse all' assunto, io non poteva sopprimerle senza ledere nell' essenza l'assunto stesso. Tra queste proposizioni erano comprese le due in questione. Ed ho avviso, riuscendo a sviluppare e ben dimostrare la seconda del Correggio, non sarebbe fatica vana per gli studiosi dell' arte.

Ma questa è più larga e difficile cosa di quella fin quì trattata: onde debbo rimanermi.

Ella però nella sua pregiatissima lettera mi presenta il modo di farlo quanto richiede la tanta sua

gentilezza senza recarle noja con altra mia lungaggine.

L'E. V. dopo di aver parlato de' Leonardeschi discepoli, spinta da un vivissimo amore (che la distingue e le forma un bello elogio) passa e diffondesi ad encomiare altri molti valenti di Lombardia e conchiude « Io non le dirò nè vorrò quì » sostenere, che tutti questi insigni pittori siano » usciti dalla scuola di Leonardo, ma sosterrò che » in quell' epoca medesima tutti sentirono l' im- » pulso che quel grande genio diede alle arti, e » singolarmente alla pittura, e sorti poco meno che » contemporanei tutti mirabilmente concorsero a » stabilire l'altissima fama della Lombarda scuola »

Ecco Sig. Conte, il punto di vista, in cui io ho veduto il Correggio. Io non sono stato sì grosso di farlo del Vinci scolare propriamente detto: che anzi io dissi subito con precisione, che il Correggio per virtù propria sentì e raccolse ampiamente parte del felice influsso, e dico una parte dell'influsso; perchè all'infuori di quel chiaroscuro suddetto ognun sa che il Correggio non ha che fare col Vinci. E se è vero, com' è verissimo, che « in » quell' epoca tutti sentirono l' impulso che quel » grande genio (il Vinci) diede alle arti e singo- » larmente alla pittura » tanto più questo impulso per necessaria conseguenza doveva sentirsi dal Correggio tutto atto e formato a sentire i magici ef-

fetti della luce, di cui egli trovava le grandi teorie svelate, e gli esempj in opere anche in questa parte stupende di Leonardo, che tanto grido e maraviglia destavano colà in ognuno.

E ciò vie più si fa manifesto dal considerare che dalla scuola del Mantegna, nella quale l'Allegri fu educato, doveva derivargli impedimento anzi che ajuto.

E questo è pur da riflettersi e calcolarsi bene, perciocchè io tengo per fermo, che in queste speculazioni ed indaggini sia di suprema importanza il tener dietro, se fia possibile, passo passo all' andamento e alle maniere degli studi dall' artefice fatti, per conseguente *se abbia frequentato più l'una che l' altra scuola*. Di che perfino facendomi io carico, dissi nel cenno di quella mia dissertazione, che il Correggio non in Milano, ma là vicino sentì l'impulso. Sicchè poi non so immaginarmi da che sia nato, che Ella nella sua lettera mi fa parere in questa circostanza di opposto pensare.

Oh si che V. E. col suo gentile impulso mi farebbe nascere la voglia di sviluppare di proposito questo bel punto. Io per me, che già da molti anni per obbligo di mio ufficio a viva voce ne ho pur fatto esperimento eziandio con esperti, niuno ho mai trovato dissenziente.

Ma questo ed altro, che publicamente insegnando possa con approvazione essere stato detto ed accolto, altri poi sformando e contorcendo a suo modo

o per malizia o per ignoranza te lo riducano a dire quel che non solo non hai mai voluto, ma che neanche farneticando ti sarebbe caduto in mente.

Ora per quanto io abbia fin quì chiacchierato mi resta pure di mantenerle una promessa cioè di soggiungere alcun' altra parola su quelle pitture degli scolari di Leonardo, che a gran vanto loro e in prova della grandissima prossimità ad esso Ella dice essersi scambiate e prese per opere del maestro.

Di qual grado sia questa prossimità sembrami dal detto in generale sufficientemente dimostrato. Qui però son da notarsi bene due altre cose: una cioè, che la storia ci assicura che il Vinci sovente si dilettava di ritoccare di sua mano le opere de' suoi scolari, non che di dirigerle; perchè teneramente li amava: il che menoma non poco il vanto dedotto dai detti scambiamenti a favore degli scolari.

L' altra si è, che cotesti scambiamenti sono avvenuti in opere di corta estensione, in mezze figure di ritratti, o di Santine o di s. Giovannini e simili (non dirò di copie, che al nostro proposito è un vanto nullo) non già è avvenuto scambiamento di opere ampie da cui solo può misurarsi tutta la virtù degli artefici. V. E. che è pur si colta nella poesia, mi additerebbe, credo, qualche tratto felice di lirica degl' imitatori del Petrarca, che guardato solo da se potria essere attribuito al Petrarca. Ma non pertanto Ella non metterebbe a

paraggio l'imitatore coll' imitato. Pure quì saremo in paragone di cose della stessa specie. Ma a confrontare e misurare la Divina Commedia chi prenderebbe, non dico componimento lirico d' imitazione, ma qualunque degli originali di Dante, che pur ve ne ha di sì forti e stupendi? A nulla o a ben poco valerebbe. Così dicasi del Furioso, del Goffredo, del Saul. E Leonardo in pittura egli è Epico, Comico, e Tragico della stessa sfera. Questo è detto in generale.

In particolare poi è da sapere che intorno al bel quadro della Tribunà di Firenze rappresentante mezze figure Erodiade a cui si porge dal manigoldo la testa decollata di S. Giovanni (che la vanità e la modestia sta nella Galleria Sciarra qui in Roma) quando io da ragazzo lo vidi col nome del Vinci (e sono più di trent' anni) già i pittori ne dubitavano. E lo giuro, che fattemi osservare dal mio buon Maestro (che con paterno amore mi menò in Firenze) le altre opere certe, e divenutone come ubbriaco, nel considerare questa in confronto io storceva ragazzescamente il muso: al che ridendo il maestro mio soggiunse: hai ragione: non è, non è: dovria essere del Luino. Poco dopo tornato io a Firenze trovai il dubbio cambiato in certezza e tutti i pittori al Luino l' attribuivano ad onta che il cartello col nome del Vinci vi penzolasse. Ma Ella sa che i Rettori di quella R. Galleria non

sono pittori; e, se non erro, allora erano Abati: certo che l'Abate Lanzi vi era; e il cartello fu tolto dopo la sua morte. *E così per consenso di tutti i Professori*, come Ella dice benissimo, *si è restituito al nostro Bernardino*, e ciò perchè? perchè non poteva portare il nome di Leonardo, appunto per mancanza di quelle dette grandi qualità, solo abbondando delle altre di esecuzione.

In quanto poi a quelli di Roma V. E. saprà meglio di me, che non sono da valutarsi le asserzioni dei custodi delle Gallerie, che sempre dicono quel che piace ai padroni; nè quelle degli antiquarj e d' altri illustratori letterati, ma sì è da richiederne chi professa l'arte, e ne' classici studia di tutto cuore. Sappia dunque che presso i pittori di questo ceto in Roma altre opere non si sono tenute indubitatamente di Leonardo se non che molti disegni maravigliosissimi, alcuni finissimamente dipinti ad olio in chiaroscuro, i quali in collezione d'altri molti di tutti i più grandi Italiani di ogni scuola e tempo in numero di 8000 il francese Wicar ne' tempi della prima republicana rivoluzione conquistò a bell' agio essendone Commissario, e dopo molti anni li vendè ad un negoziante inglese.

Indubitatamente si è tenuto e si tiene il piccolo S. Girolamo ignudo in atto di battersi il petto in parte condotto a chiaroscuro su di una tavola nella Galleria dell' Emo Cardinal Fesch.

La Madonna in una lunetta del Convento di S. Onofrio, quantunque per indubitata la storia ce l'additi, il valentissimo Milanese Bossi e qualche altro ancora non la credeva del Vinci. Io che ebbi occasione di studiarla da vicino e senza i cristalli, quando era più conservata di adesso, io pure non potei mai convincermene; sebbene affatto Leonardesca fosse la fisonomia della Vergine, e questa e il putto con pari finezza fatti.

Nella Galleria Spada questa è la prima volta, che sento nominare un Leonardo. E sì che i Leonardi dove sono davvero, si fanno nominare da tutti.

La così detta Giovanna della Galleria Doria è evidentemente una copia, mediocre nella testa (che bellissima è d'origine) meno che mediocre in tutto il resto.

E per dir tutto in uno sappia che del bellissimo quadro la vanità e la modestia della Galleria Sciarra, certamente nel suo genere uno dei principalissimi di Roma, pittori esperti del fare del Vinci hanno forte dubitato, anzi non concedono che sia da esso eseguito: concedono però che sia di suo disegno, della quale opinione sono io non meno.

Dopo ciò ognuno comprende, se era possibile, che io tenessi di Leonardo la Madonna della Galleria Albani, ora da niun pittore, che io sappia, per tale tenuta. Che in quanto alla idea io ho lodata e loderò sì come degna di Leonardo; ma in

quanto alla esecuzione è stentata, povera di sentimento, e di sapere, e in tutto mediocre anche relativamente al Salairo, del quale ho veduto meglio di assai.

Queste espressioni devono intendersi e misurarsi in relazione della somma altezza di Leonardo. Che quando uno abbia d'innanzi agli occhi qualsiasi mediocre opera di questa stupenda generazione, subito ne resta innamorato di maniera, che necessariamente prorompe in esclamazioni e lodi senza misura. É accade dei Leonardi siccome dei Raffaelli, che i dilettanti raccoglitori di pitture tutti dovendone possedere uno, fanno subito mediante coteste lodi dei pittori diventar opere dei maestri quelle che al più sono degli scolari: e pericolo si corre a scuoprirne l'inganno. Ma ora che le sublimi prerogative di Leonardo si vanno meglio conoscendo e misurando di quel che per l'addietro siasi fatto, quest' inganni agevolmente si manifestano; e ogni cosa va salendo alla sua sfera. Basta, basta.....

Ripigliamo un momento le sparse fila.

Leonardo, il gran maestro di color che sanno, fece sorgere in Milano una scuola di vero bello formandovi scolari quali mai niun altro maestro. Ed ecco che, come a voce dissi a V. E. noi siamo entrambi d'accordo in esaltarli, anzi iò più oltre a quello ch' Ella fa, gli esalto perchè Ella li

fa pari, io superiori a qualsiasi di più eletta scuola. Pure asserisco, che l' alta sfera di perfezione a cui giunsero, non era l' altissima di Leonardo, alla quale egli apriva le vie; in cui entrati di subito alcuni altri spiriti sublimi alla somma altezza poggiarono; de' quali il primo fu Raffaello. Ma i Milanesi scolari del Vinci non ebbero ali nè forze da tanto di raggiungere cioè, ed afferrare l' altezza dei componimenti, e degli altri suoi sublimi magisteri, e solo restarono imitatori fedeli sì, ma limitati nelle belle qualità della esecuzione. Perciò essi non furono del drappello di quegli eletti, che all' apice estremo di perfezione recarono l' italiana pittura. Quindi è che i sublimi germi del Vinci non avendo prodotto nella Scuola Milanese frutti adeguati di quella sublime perfezione, che sì prodigiosamente produssero altrove, a tutta ragione devesi dirsi, che *Leonardo non vi trovò il terreno atto a tanta sublimità di seme.*

Uno bensì di Lombardia che aveva le ali, accorgendosi del varco aperto, per virtù propria ne prese una via, cioè quella della luce, e vi giunse: e fu il Correggio. E perchè questa via fu aperta da Leonardo, da lui trae origine la gloria del salir di Correggio. E che in questo pure io concordi con l' E. V. rilevasi dalle stesse parole di Lei, cioè che *i tanti insigni pittori di Lombardia tutti sentirono l' impulso, che quel grande genio diede alle*

arti, per cui si stabilì l'altissima fama della Lombarda Scuola.

Finalmente l'attribuirsi, che si è fatto a Leonardo non poche opere degli scolari dimostra l'ignoranza e la prosunzione di chi le ha giudicate, e non altro; perchè altrettanto essendo accaduto non solo di Raffaello, ma di ogni altro capo scuola, come tutti sanno, ciò non toglie che i veri intelligenti distinguono il falso dal genuino, come Ella ha fatto col suo buon discernimento qui tra noi de' Leonardeschi. Ed essendo cotesti ignoranti ed arroganti giudici sempre sostenuti dalla mala fede e dalla ingordigia de' negozianti, ed insieme dalla vanità e cecità dei compratori, sarà sempre merito anzi debito di buona coscienza lo svelarne l'inganno con ogni più efficace modo di severe sentenze. Il che certamente mai nulla diminuirà l'alto merito dei sempre venerandi scolari di Leonardo.

Sicchè se mi sarà dato poterle mantener promessa di godere con Lei il bel cielo di Lombardia, colà le sarò pur io compagno appassionato in tessere elogi alle arti lombarde, rinovellandole con ardente e devoto animo tributi di venerazione.

Roma 1 Marzo 1839.

Umo Servo
TOMMASO MINARDI

LEZIONE

SULLE

QUALITÀ ESSENZIALI DELLE PITTURE

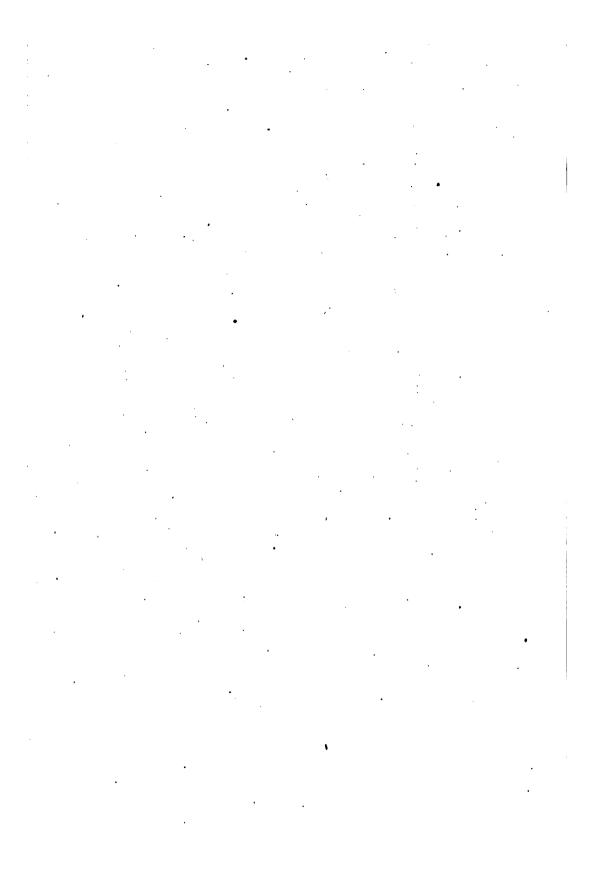
DI

MICHELANGELO BUONARROTI

NELLA GRAN VOLTA

DELLA CAPPELLA SISTINA

PER IL PROFESSORE

CAV. TOMMASO MINARDI

Non vi spiaccia udire giovani valorosi alcune considerazioni su quelle divine opere del Buonarroti che fanno unica e singolare la Cappella Sistina e principalmente la sua volta. Io udii da fanciullo dire dal mio maestro uomo di squisito sentimento naturale e retta intelligenza, ma non di quella intelligenza che sa le cose per le intime ragioni, *Scire rem per causam*, onde può e sa farle intendere ad altrui; l' udii dire, che le opere di Michelangelo erano bellissime, anzi uniche, ma che non gli andavano a sangue, e in certo modo gli dispiacevano: Ciò mi rimase sempre scolpito nella mente. Cotesto medesimo sentimento vidi poi aversi da parecchie altre persone di assai buon senso fornite, e che gustavano vivamente le opere di Raffaelle e di simili classici. Or da che nasce cotale effetto, e per così dire contradittorio sentimento, che mentre sono chiamate sì meravigliose opere da cotesti tali bellissime, non pertanto spiacciono ad essi? Io mi studiai di spiegarlo; ed ora intendo esporlo a voi, chè se colgo nel segno, non sarà certamente inutile.

Primieramente voglio dirvi, che venuto io in

Roma da giovinetto, dopo pochi mesi mi posi nelle stanze di Raffaello, il cui custode vecchio, quercio e zoppo era pur stato artista, cioè incisore di cammei. Questi mi diceva in linguaggio romanesco; quando tu vedrai Michelangelo nella cappella Sistina (da me non ancora veduta) dopo aver passato dei mesi qui; oh quanto ti parranno strane quelle figurone! Vedrai spallone, torsoni, braccioni, e perfino certi santi quasi gibbosi e fuori di proporzione. Ma io aveva udito in quei medesimi giorni dire un mio compagno di me maggiore di età, (giovane di grande attitudine alle belle arti, ma rozzissimo, superbissimo, e viziosissimo, sicchè in nulla finì), vedendo noi passare sulla piazza di S. Pietro un villano nerboruto, con certe gambe polpute e snelle: coteste le sa fare così fatte solamente Michelangelo, e niun altro. A quei dì eccomi entrare nella Cappella Sistina, e subito sperimentare nell'animo e sentire vèro e giusto e l'uno e l'altro dei due diversi pareri, sicchè ne restai sbalordito, e senza sapermi che dire. Vedete mirabil fatto! Io però tirai di lungo a studiare Raffaello, senza scrutinare più che tanto, avendo pur veduto in quei giorni stessi certuni chiacchierar molto in forma di dottori e filosofanti sulle belle arti, e in pari tempo essere bestie orecchiute nei loro lavori; talchè nacque in me un forte disprezzo per cosiffatti ciarlatori. Ma la cosa non finì qui.

Io in seguito studiava e lavorava giorno e notte, e naturalmente sviluppavansi e distinguevansi le cose nella mia mente: onde ritornato dopo alcun tempo nella Cappella Sistina, la faccenda veniva cambiando aspetto, e quelle opinioni suddette in apparenza contradittorie mi si venivano conciliando coll' osservazione principalmente delle pitture della volta. Posti da parte questi pensieri, e tutto intento a disegnare, e dipingere e principalmente ardito e franco a comporre, dovetti recarmi a Bologna per il concorso della pensione del regno di Italia, che ottenni; e rimasto ivi alcuni mesi, non sentiva tra gli artisti di colà parlar d' altro che dei Caracci, i quali quantunque per lo stile mi dispiacessero, pur li ammiravo per la maestria e facilità della esecuzione, e in principal modo per la grandiosità, qualità allora in voga tanto, che se un' opera non aveva del grandioso non si valutava. Con cotesto grandioso nel capo figuratevi come la grandiosità di Michelangelo, mi si risvegliasse e prevalesse nella mente. Laonde ritornato in Roma difilato corsi alla Cappella Sistina. Oh quale meraviglia, quale stupore, quale entusiasmo produssero in me i Profeti, le Sibille, la genealogia di Gesù Cristo, e quei gruppi rinchiusi nei triangoli! Basti dire che Raffaello stesso al paragone quasi mi parea fanciullo. Io in tutto quell' anno 1809 non feci altro che schizzar gruppi e composizioni di quel genere;

ed in quel proposito, che mi si lodavano perchè si avevano per grandiose. Ma nelle arti, nella poesia, e nelle lettere, quale e quanto danno reca l'entusiasmo, a mio parere, non può dirsi, perchè l'entusiasmo degenera sempre in fanatismo, e il fanatismo in pazzìa nella debole e fantastica razza umana. Niun'uomo al mondo produsse mai tanto entusiasmo e fanatismo, quanto Michelangelo: la storia e i monumenti di tutta la repubblica artistica di Europa ce lo dimostrano, e fanno toccare con mano: questo accader dovea vieppiù nella classe dei pittori, i quali rozzi ed incolti generalmente sempre non hanno modo da distinguere le ragioni delle cose. Ma senza più eccomi ad esporre, come dissi; le mie considerazioni; e come debba riguardarsi Michelangelo, impareggiabilmente sommo. Io trovo nei retori la giustissima divisione e distinzione dei vari stili. Userò di F. M. Zanotti famoso dotto, e quel che è più giudiziosissimo. Qui in prima notate, che quanto si dice della poesia e della letteratura, tutto conviene e quadra perfettamente alle belle arti. Distinguono dunque i retori, e con essi il Zanotti, che in tanta moltitudine di diversissimi stili, tre categorie sogliono assegnarsene, che sono quasi i termini, dentro cui si contengono tutti gli altri: il grande, l'umile e il mezzano, cioè quello che sta quasi in mezzo di questi due. Gli altri stili si accostano qual più qual me-

no, ad uno di questi, e sogliono prendere il nome dal più vicino; non è però che non sia talvolta assai difficile lo stabilire qual dei tre sia il più vicino; e a taluno parrà mezzano uno stile che ad altri parrà grande, sembrando loro, che più tragga al grande: e similmente il medesimo stile si dirà da alcuni umile, che altri diran mezzano: nè sarà tuttavia la questione molto importante, potendosi scrivere e parlar bene in mille maniere. Niuno meglio di Raffaello seppe mischiare e modificare questi stili colla più perfetta armonia e convenienza.

Or devesi prima avvertire e dichiarare ciò che è sommamente necessario in tutti gli stili, ed è la purità e la proprietà della lingua; perchè chi parla una lingua e non ne osserva nè la proprietà, nè la purità, si mostra ignorante e bene spesso fa ridere. Il che quanto degradi e invilisca ogni stile non è a dirsi. Quì il Zanotti va molto più innanzi, e a noi per avventura accadrà di riparlarne. Quale è dunque cotesto stile grande? quale è l' umile? quale il mezzano? Basterà un cenno al proposito nostro, sempre seguendo le parole del Zanotti. Lo stile grande, che talor nobile ed alto si chiama, ed or grave ed or magnifico, si compone di sentimenti grandi altresì e nobili, espressi con parole e forme di dire alla grandezza e alla nobiltà loro convenienti. Ben gli stanno le figure più splendide

e le sospensioni lunghe, e che ben cadano, e con maestoso suono all' orecchio. Ma qui è da guardarsi assai del troppo amore di grandezza e magnificenza, poichè troppo facilmente si cadrà come si cadde in gonfiezza.

Lo stile umile, e che anche puro e semplice suol nominarsi, si compone di sentimenti semplici e naturali, non però vili e plebei, ma tali quali sogliono averli le persone di non oscuro ingegno, savie e costumate. Le parole comuni gli stanno bene, e le figure non ricercate; e se vi ha stile a cui convengasi una somma proprietà di lingua, si è lo stile umile. Io so bene che a far comprendere appieno il valore di queste asserzioni vi vorriano gli esempi di pitture, siccome il Zanotti li porge di poesia; ma di grazia sospendete un poco questo giusto desiderio, finchè io sia giunto al mio proposito.

Lo stile mezzano poi, che temperato ancora suol dirsi o mediocre, si compone di sentimenti, che sono quasi nel mezzo tra i grandi e gli umili, espressi con parole alquanto scelte vaghe e leggiadre, come i sentimenti stessi e con un suono dolce e soave misto di qualche gravità. Convengono allo stile mezzano gli ornamenti ancor più scoperti e palesi, purchè non pajano cercati con istento: ed il Zanotti ne dà l' esempio.

Dopo di ciò il medesimo scrittore accennando

che fra i tre stili il grande l' umile , il mezzano posson formarsene moltissimi altri per le varietà dei sentimenti e delle parole, che è quasi infinita, tocca di quello che chiamasi propriamente grave; e dice : Lo stile grave o è con asprezza, o senza. Il grave ed aspro si compone di sentimenti grandi ma rigidi ed austeri, quali sogliono nascere dalla malinconia, dallo sdegno, dall'ira (ed io aggiungerò da un rimescolamento di queste passioni) espressi poi con parole convenienti, cioè aspre e che anche per il loro accozzamento rendono aspro suono. Io non so, seguita a dire, se un discorso che niente avesse di dolcezza in niuna sua parte , ma fosse in tutto e perfettamente aspro, potesse piacere. Ed eccoci al caso nostro. Lo stile di Michelangelo è sempre grave ed aspro, ma grande e magnifico; è sempre grave ed aspro , ma sempre nobile ed alto e trae sua nobiltà ed altezza dall' intima natura, e dalle qualità dei soggetti, che vuol rappresentare : è sempre grave ed aspro, rigido ed austero, ma non senza maestà ed abbigliamenti ; maestà ed abbigliamenti di persone di alto affare, di grande animo ma triste ed afflitto da sventure ; maestà , magnificenza , abbigliamenti , non punto curati , anzi negletti, e abbandonati alla malinconia, allo sdegno all' ira : insomma sempre perfettamente in tutto grave ed aspro , in guisa che schivo d'ogni grazia e leggiadria quasi non sa nè può trattarne ;

e solo vuole vedere nella umana natura nulla altro che robustezza e forza estrema, accoppiata ad una universale tristezza e malinconia. A questo carattere unicamente tutto egli riduce; ed è come leône, che sebbene riposi, ti dice e muove in te cento affetti diversi, senza che un solo ti appaja grazioso e gentile. E tutto questo nella pittura era qualità inusitata e affatto nuova e straordinaria, e apparsa all'improviso come discesa dal cielo; sicchè tutti sbalordì, tutti riempì della più alta maraviglia, tanto che le genti non seppero chiamar Michelangelo, se non col titolo di divino.

Or qui vengo ad esporvi le mie considerazioni su questo smisurato ingegno. Io ve ne ho accennato per così dire le qualità morali; ora conviene prima di tutto guardarlo dal lato artistico, ossia come pittore.

Un cotanto ingegno non potea aver condizioni più propizie e belle, di quelle che egli ebbe al suo sviluppo e maggiore incremento. La pittura in quel tempo tutta intenta a impadronirsi del modo di ritrarre la natura esattamente, con quella geometrica semplicità trecentistica che ne è pregio essenziale; sicchè allora appunto ne fù signora per opera di Masaccio, poi per virtù di Leonardo da Vinci (pur esso smisurato ingegno) nato 22 anni prima del Buonarroti, e videsi la pittura nelle sue opere giunta pressochè alla sua perfezione, ma

sempre ferma ed intenta alla semplicità alla esattezza, non che alla espressione ed alla grazia accompagnata da squisita esecuzione ed ottimo effetto. Era il Buonarruoti a que' giorni discepolo del Grilandajo, e perchè discepolo abile e franco assai, dava ajuto ed opera al maestro stesso nella gran pittura a fresco del Coro di S. Maria Novella. Voi già vedete il Buonarruoti (tenetelo bene in mente) possessor felice di tutta quell'arte comune agli artisti di quel tempo: che è quanto dir nelle lettere saper perfettamente la purità e la proprietà della lingua in cui si vuol scrivere, siccome già fu detto di sopra essere sommamente necessario. La quale arte veniva in lui avvalorata grandemente dall' essere egli pur divenuto grande scultore. E questa accolta e accumulata in tanta potenza d'animo sdegnoso di servilità, anzi troppo desioso di novità, dovea far sì ch' egli potesse slanciarsi a volo, siccome fu di fatto, in isconosciute, e non mai penetrate regioni.

Deh fossi tu stato meno indomabile! Ne è da tacere che l'ammirazione pubblica era per lui, ed i Medici ne presero particolar cura e protezione. Già ecco il Buonarruoti emulo del gran Leonardo da Vinci; ed eccoli star di fronte l'uno all' altro nella gran sala della Signoria di Firenze. Pier Soderini Gonfaloniere perpetuo della republica fiorentina volle che si ornasse per mano di cotesti due Sommi;

e che vi rappresentassero fatti della republica. Leonardo la battaglia d'Anghiari; Michelangelo la guerra di Pisa: Amendue ne seguirono i cartoni. Io non trovo nei biografi contemporanei, nè credo che Leonardo vi restasse inferiore, dissimile sì; ma le lodi del cartone del Buonarruoti trovo le maggiori, che dar si possano. Le vicende cittadine ne impedirono la pittura. Leonardo se ne andò a Milano e Michelangelo a Roma. In questa Sede delle belle arti, egli doveva apparire Sovrano; e fugliene porta occasione dall' animo grande di Giulio II nell' ampia volta della Cappella Sistina. Senza quest' occasione noi non sapremmo la straordinaria possa di Michelangelo. Era nel pieno vigore della età. Lascio da parte quanto ci dissero il Vasari ed il Condivi intorno all' apparecchio: nulla nel caso nostro c' importa. Questo spirito ardente ed indomabile, sentendosi nella maggior sua fiamma immaginò subito un partito di tutta la volta sino allora inusitato, in se grande copioso e sorprendente, anche per certe bizzarrie e stranezze, che per la loro novità dovevano fare inarcare le ciglia a tutti e principalmente agli artefici. Chè non è forse bizzarria e stranezza quella d'avere immaginato e cacciato una quantità di uomini ignudi negli spazi accessori delle spartizioni della volta? Ma non ci distogliamo dal nostro proposito Io vi dissi, e pregai tenerlo bene in mente, che Miche-

langelo era fornitissimo di quella parte importantissima dell' arte, che era comune più o meno agli artisti del suo tempo, parte classica che è come dir nelle lettere saper bene la purità, e proprietà e bellezza della lingua. Questo ridico volentieri, essendo fondamento e scala alla perfezione; senza di chè è vano sperarla. E non è già stabilito e noto a ognuno che tutti gli autori e pittori venuti dopo di quella felice età per quanto valenti siano formano un'epoca d'argento e non più d' oro, appunto perchè quest' arte lor manca? Ed ecco Michelangelo con quella sua virtù forte e immensurabile, e pieno di cotesta arte classica e nel maggior vigore della gioventù slanciarsi, come dissi in sconosciute, e non mai penetrate regioni: di che avea già dato maraviglioso saggio in quel cartone nella guerra di Pisa. Ma nella volta della Cappella Sistina mostrò un fatto in tutta la sua ampiezza compito della straordinaria sua possa; e sdegnoso di servitù, e più presto desioso di novità v' introdusse una quantità di figure ignude per sola ricchezza e copia di ornamento le quali, sebbene assolutamente superflue e tali che in mano di qualunque altro artefice non avrebbero servito che a distrarre l' attenzione del soggetto principale, e in conseguenza a distruggere il principio di economia (principio essenziale in arte) egli seppe ad onta di ciò subordinare all' intento con mezzi soltanto

propri d' ingegno stragrande; ora dando maggior grandezza di mole alle principali figure dei Profeti e delle Sibille, e insieme maggiore evidenza di chiaroscuro e di luminose tinte, or colla minor luce quasi nascondendo tanti di quegli ignudi accessori e minori di mole, e ponendoli inoperosi e giacenti sulle linee dello spartimento della volta stessa a solo ornamento; e così gradatamente con legge nuova salendo ad altri ignudi più rilevanti e sostenenti certe medaglie, entro cui stanno rappresentanze bibliche a chiaroscuro. E questi ignudi mentre formano una decorazione complessiva coi grandi Profeti e colle grandi Sibille, segnano altresì ed ornano il principale spazio per tutta la volta, nel quale si schierano a cielo aperto le storie della genesi, e degli avvenimenti primitivi del genere umano.

Ma perchè tanti ignudi che io dissi a sola ricchezza di ornamento posti? Michelangelo non era uomo da darsi a capricci vani; sì invece una qualche intima ragione avrà egli avuta. Io so bene ch' ei fu il primo e l' unico a dimostrare in atto la vera scienza del corpo umano in tutta la sua estensione. Questo essendo suo vanto principalissimo, l' amor proprio dovea naturalmente spingerlo a farne pompa e sfoggio. Ma per questo sfoggio doveva avere un motore più intimo e recondito. Quale sarà egli stato? Qui si trattava di rappre-

sentare i fatti della storia sacra del genere umano, e indicarne le principali vicissitudini. Dunque qui tutto riferivasi agli uomini. Or quale più propria decorazione ed ornamento potea convenire in questo luogo destinato a benefizio dell' uomo se non le immagini di uomini, quali il Creatore ha fatti; invece di tanti altri insignificanti ornamenti? E di questi ignudi la principal parte vedete non già con pompa e sfarzo, ma moderatamente recare e sostenere grossi festoni di quercia con sue ghiande a simbolo di onore e lode a Giulio il grande Pontefice ordinatore dell' opera. Questa spiegazione, se non erro, mi par verisimile o certa.

Ma qual carattere ha il complesso di questo singolare lavoro? Prima miriamo l' intero complesso. Sotto ai pieducci della volta nei triangoli, e sopra le finestre sottoposte v' è pure schierata in giro la genealogia di Gesù Cristo in gruppi nei trangoli, ed in figure separate nell' arcate ne' lati delle finestre. Così queste formano la base e il compimento della spartizione complessiva della volta. Qual carattere ha Essa dunque? Ha carattere ed aspetto al primo entrarvi quale presso a poco avrete provato entrando in grande sala pubblica ripiena di molte genti di varie condizioni, non confuse, ma ordinate in prestabiliti luoghi, sicchè al primo sguardo uno è il soggetto in moltiforme varietà, che mentre, nulla ti dice, ti muove nondimeno a

molto pensare. Ma v' è di più. Là vedi subito personaggi di alto affare di grande autorità nei lor sembianti, chi starsi taciturno , chi scrivere , chi parlar basso con voce severa, altri svolgere volumi e tutti intenti a non so quali profondi pensieri. Qua altre genti di condizione inferiore giacer tacite e come malanconiche ; poi altre ; poi altre in altri atteggiamenti, in guisa che tu resti compreso da un certo sbalordimento , e da confusione sacra , che ti sossurra nell' interno sensi misteriosi ed indistinti, e all' aspetto di cose sì nuove , senti nel profondo del cuore una religiosa venerazione.

Tutto questo senti al primo entrarvi. Tale a mio avviso è il carattere complessivo dell' opera , carattere convenientissimo. E ben vedi fin dal bel principio, se con severo e grave aspetto ti si presenta.

Ma tutto questo poi cresce a cento doppi, perchè qui tutto in ogni sua parte doveva essere imprentato di quell' aspetto severo che tanto si addice e conviene a religione. Oh qui veramente quell' animo severo rigido, forte e tremendo di Michelangelo pasciuto di religione era nel suo centro , per isfogare le sue terribili voglie , e oltrepassare per foga giovanile ogni suo natural sentimento, siccome austero ed aspro ch' egli era per se stesso; sì chè parea misantropo in mezzo al consorzio umano.

Osserviamo per un momento qualcuno di quei personaggi d' alto affare, e di grande autorità nei lor sembianti. Ecco Geremia. Egli è taciturno tristo e pensieroso. Di che mai? Delle sventure e miserie che sovrastano alla sua Gerusalemme, già troppo guasta e corrotta dai vizi. Invano egli tentò di correggerla. Onde tu il vedi abbandonato al dolore, sedersi curvo il dorso e le spalle, e al capo stanco far puntello del destro braccio, che pur si appoggia sulle ginocchia mal ferme; e con la mano chiudere la bocca, che invano parlò. Il veggo pur scarmigliato con la barba pendente fatta strada alle lagrime. La manca abbandonata, essa ancora poggiarsi sulla coscia, e così tutto il corpo mestamente aggruppato sulle incrocicchiate gambe. Due giovanetti stangli dietro le spalle anche essi tristi e malinconici.

Ma noi discepoli vorremmo, voi mi direte, che il descritto personaggio cel dimostraste espresso in pittura con quelle qualità di stile grave ed aspro in tutto sì, ma sempre grande, nobile e magnifico che adoperò, siccome voi ne diceste, in ogni sua pittura Michelangelo. Perciocchè molte belle descrizioni possono con verità farsi di pitture mediocrissime ed anche brutte; perchè racchiudono qualche bel concetto. Ma quanti bei concetti possono essere malissimo vestiti? Perciò pur troppo sovente, vediamo magnificate da valenti letterati opere in

belle arti ridicole, non che brutte . . . . . Eccomi, eccomi a Voi. Pur troppo dite verità; verità che spesse volte moverebbero la bile, se non facessero ridere. E non avverrebbe a me lo stesso, se io volessi di proposito illustrare, criticare, o esaltare qualche opera letteraria? Se io mi restringessi alle generali o ai luoghi comuni, potrei forse riuscirvi senza biasimo: ma se volessi farmi più addentro, e specificare il bello e il brutto, sa Iddio, quanti spropositi ridicoli direi. Così cammina il mondo fra il bujo ed i crepuscoli; e così gl' impostori se ne vanno franchi con certe loro lanterne ad abbagliare gli allocchi. Or bene stiamci tra noi a studiare di non essere allocchi, nè c' impacciamo fra le lappole.

Guardiamo dunque il nostro Geremia conforme conviene al proposito nostro.

Qui non è al certo nulla, che abbia di dolcezze; è in tutto perfettamente aspro, grave e malinconico. Ed io mostrando questa figura ad alcuni inclinati alla gentilezza e alla grazia, li vedeva torcere il viso e non sentirne piacere. Si, io soggiungeva è aspro e perfettamente grave e tristo in ogni sua parte, ma tal doveva essere per la natura sua malinconica e afflittissima: questo forma la sua rara e conveniente vera bellezza; perchè scaturisce dall' intima natura del soggetto: più ancora, queste intime qualità si diffondono nel partito di tutte le

pieghe, nelle forme e nelle giaciture di esse; siccome noi vedendo una persona giacente per istrada o in altro luogo distinguiamo subito dal suo complesso, se Ella è persona nobile o ignobile ovvero se è giacente per semplice riposo, o per essere afflitta e conturbata. Qualità più facili a sentirsi, che a spiegarle altrui. Ciò nonostante proviamoci a dirne.

Egli è di faccia; dunque apparisce più chiara la sua intera espressione e grandezza; e grande ed ampio egli è veramente, e più grandioso appare ancora per lo radunarsi e scorciare che fanno le sue membra. E qui è da notarsi, che generalmente ogni animale, che soffre nel suo interno, raduna, rannicchia, e racchiude in se le sue membra, e ne fa quasi gomitolo: perciò giustamente la sua azione è aspra e grave, e fuori d'ogni grazia e dolcezza. La faccia poi pensierosa ed afflitta ed al suolo rivolta, le mani abbandonate, e l'occhio aggravato e in se socchiuso ti mostrano un dolore tacito sì e malinconioso, ma profondo, sicchè chi lo guarda non può non parteciparne. Ma in questa figura c'è altra cosa tutta dell'arte pittorica da considerare, il panneggiamento. Panneggiamento in se stesso mirabile per spontanea e casuale bellezza, ma quel che è più, perchè esprime e mostra in sè diffusa la posizione morale della persona. Bellissimo in se stesso, dissi, per il casuale e vivo contrasto che ha

la parte che si ravvolge alle ginocchia, con l' altra di sotto quieta, e cadente in tutta altra guisa ; ma ammirabile per la espressione morale : Vedete; la persona è taciturna e immota, ciò dimostra la superior parte del corpo, che poggiasi abbandonata sulle coscie, e queste coscie col loro incrocicchiar delle gambe mostrano che la persona è desta ; e tel dicono le pieghe contrastantesi sulle ginocchia, che tutte in se rivoltate sulle coscie stesse formano grandiosa base al corpo superiore. Poi la parte bassa di dette pieghe, su cui campeggiano le gambe, sta negletta, cadente a caso onde con la loro immobilità danno mestizia alla figura, quasi acqua che sgocciolando cada. Oh maravigliosa fantasia di Michelangelo! Quì nulla è cercato, qui nulla è voluto, ma tutto è spontaneo e scaturito dalla natura, e qualità delle cose felicemente combinate, sicchè producono un effetto di masse grandi e spiccate di chiaroscuro, che contribuisce grandemente al risalto di tutto il complesso del Profeta, a cui questo chiaroscuro reca una magnificenza straordinaria. Chiaroscuro maraviglioso anch' esso e più assai a mio avviso di quello del Correggio; perchè mentre quello è tutto ricercato, e con arte voluto, sebbene alle volte nascosta, questo nasce da se magnifico per la composizione spontanea delle cose. Oh artefizio veramente superiore all' opera umana! E quelle due figurine di giovine età, che mesta-

mente fan corteggio al Profeta non accrescano esse ancora la nobiltà, la espressione del soggetto? E notate l' economìa e severa sobrietà dell' arte: esse ti si mostrano appena colle teste, un pò di spalle e un poco più. Io non finirei mai, se volessi spiegarvi tutti gli artefizi delle parti accessorie: artefizi che sebbene inosservati, formano con la loro finezza proprietà, convenienza ed economia, il perfezionamento di un tutto sicchè guardando tali opere, nulla affatto ti fanno desiderare e resti compreso maravigliato, e quasi stordito e abbacinato da tanto splendore e da tanta potenza giustamente apparsa sovrumana. A queste considerazioni io non mi meraviglio, dell' asserzione di Michelangelo, riguardo a Raffaelle riferitaci dal Condivi (il dico con ribrezzo dell' animo) cioè *che Raffaello, non ebbe l'arte dalla natura, ma per lungo studio*. Già si sa, che tra loro era un pò di ruggine: poi chi sa in che momento inconsiderato il disse.

Ma in questa pittura, siccome in tutte le rappresentazioni della volta, è un' altra qualità di esecuzione di mano potentissima, che ai pittori sembrò miracolo; poichè sanno pur troppo quale intoppo sia, e quanta fatica costi il condurre l' esecuzione a facile franchezza a precisa esattezza, e a unità d' accordo Io che le ho vedute da vicino, io pure strasecolai. Niun lavorio di mano, niuna fatica vi ravvisai; e sembrommi vedere quella pit-

tura, come fosse di liquefatto metallo, che si diffonde e spande da se nelle preparate forme di una colossale statua. Or dirò di altra rarissima qualità, che qui pone il suggello del classicissimo valore di queste pitture. Io vi dissi, e vel richiamo ora alla mente per rifletterlo bene, che Michelangelo nella sua prima gioventù erasi impadronito del modo di dare forma giusta semplice e vera a ritrarre gli oggetti della natura. Il che equivale, come dissi e ripeto, ai modi fondamentali in letteratura di una conoscenza perfetta della lingua. Era dunque in Michelangelo l' avventurata facoltà di potere dire ossia effigiare qualunque oggetto con ottimi modi: il che solo da se fa bella e classica l' esecuzione di qualsiasi cosa come al contrario senza di ciò si abbassano si inviliscono, e si sformano tutti quanti gli oggetti. Eccovene una dimostrazione. Il modo, ossia lo stile delle scuole Olandesi e Fiamminghe, poniamo di Zeniers, rappresenta certamente un vero, ma nella forma non ha base sulla geometrica della natura (ed è verità antica che la geometria è il linguaggio della natura), ma questa invece o non è, o è come a caso. Poniamo un alto pittore di assai più elevata mente, il Rubens. Nella forma che è egli mai? nulla, nulla, anzi stravagante in tutto. So bene che egli si sostiene ed innalza con altre copiose qualità diverse nelle sue opere; ma classico non fu detto

mai. Così il Marini, poeta certamente, quantunque non privo di modi classici, e così qualche altro di quel tempo, non entrò mai nella eletta schiera. S'erano bensì più o meno segnalati i pittori quattrocentisti per cotesta loro forma derivata dal trecento, che in ultima sostanza è la forma greca, forma che dà una certa bellezza anche ad opere bassissime. Quando il Chiabrera voleva lodare un componimento, diceva, è di forma greca. Ora Michelangelo pieno di questi squisiti modi opera in conformità di essi; ma lungi da servilità, e sempre consentaneo alla sua tremenda natura troppo sdegnosa di freno, li copre e nasconde, e quasi dà faccia e apparenza di non tenervisi soggetto, e reca un inusitato aspetto di novità anche in questa parte dell'arte. Oh quanta illusione ed abbagliamento ne derivava agli incauti pittori! Ma tu eri proclamato il divino, e dovevi in tutto essere venerato.

Ma seguitiamo un poco più avanti e prendiamo a considerare la Sibilla Eritrea. Ella è donna. Possibile che non abbia in se qualche leggiadria e dolcezza? No, nò; se ella ha pure qualche tenue leggiadria e abbigliamento, pur nondimeno ti si presenta subito tanto imponente e neglettamente maestosa, che non hai tempo d'accorgerti nè di quel poco di acconciatura del capo, nè di quella veste regolarmente succinta al petto. E questo poco anzi con estrema parsimonia dà nobiltà e convenienza, alla eleva-

tezza della persona. E nota che quella veste sul petto è ampia e cadente ai lati, mentre sul corpo si stringe in guisa, che ti fa vedere il ventre e i fianchi, e dà una snellezza alla figura; quantunque poi sia involta in ampio manto. Questa ampiezza maestosa di manto è neglettamente espressa, poichè facendoti sorgere colle sue pieghe chiari e netti i ginocchi, queste medesime pieghe alla rinfusa si accumulano poi sulle coscie là appunto ove si appiccano al corpo seduto. E vedi accidentalità bellissima; quel braccio abbandonato per distrazione di pensiero, cade e si ferma colla mano nel seno di una piega, che ivi a caso incontra; il quale colla sua inerzia dà risalto e vita all' altro braccio, che la Sibilla distende a voltare una pagina di un libro da lei guardato, oggetto dei suoi pensieri. E quì notate ancora, un' arte nascosta in queste pieghe sempre casuali in tutte le figure della volta, ma in pari tempo ordinate e lungi da confusione. Queste pieghe, dico, mentre si ravvolgono, e si stringono alle membra, o si dilatano sciolte, hanno sempre un contrasto manifesto nella varietà degli abiti. Ed ecco quì la veste sottoposta al manto giacersi perpendicolarmente immobile, siccome le gambe si stanno una sopra all' altra ferme. Cose, che con loro varietà e bellezza recano ricchezza sorprendente. Ma oltrecchè questa Sibilla è magnifica e maestosa nella figura, è pur forte e robusta. Tel manifesta subito

la sua complessione, e più quelle sue ignude braccia possenti e gagliarde. E quel suo stare taciturna e immota e solo dare azione ad un braccio, non ti dice esser ella immersa in un grave pensiero, e che appunto perchè nol sai, più ti dà a pensare qual mai possa essere? Insomma essa è in tutto severa e grave, e dirò anche malinconiosa, come ne conviene. E qui vedi un episodio che contrasta e dà vita allo star quieta della Sibilla. Al di dietro del libro poggiato sopra un leggìo stanno due genietti, o celesti angeletti; uno come nascosto, che in ombra appena si vede, l'altro con fiaccola in mano, che sta accendendo una lucerna vicina al libro; e questi per dare più moto e spingere la fiamma sopra il lucignolo, con certa forza vi soffia dentro. Bella attività con convenienza e artificiosa economia quivi aggiunta! E qui ancora se volessi dire quanto l'ammirabile effetto del chiaroscuro, con arte somma e straordinaria, eppur semplice e naturale, concorra al risalto ed alla magnificenza del soggetto, io son certo che in queste opere vedreste Michelangelo superiore a tutti anche in ciò. Ma siccome lì si estende e spande tanto naturalmente da se stesso, così resta, dirò quasi nella folla delle sublimità non osservato ed avvertito. Forse lo vedremo in altra occasione. Ora ci chiama a se la Delfica Sibilla.

Il nome di Delfica mi risveglia subito alla mente

il delfico furore poetico. E quale alta idea dovea destare nella mente di quest' uomo proclamato dalla poesia stessa *uom di quattro alme*!

La Delfica non è trista non è malinconica, ma animata, anzi ricolma di vita e di severità. Ella tenendo in mano con braccio alto un papiro svolto, si gira collo sguardo quasi a chiamar chi l'ascolti. Sta in se raccolta. La testa ornata da sacra benda. Un manto discendendo dalle spalle involge il corpo, ma non sì che l' imbarazzi; anzi per essere sempre più spedita, ella il sostiene con mano, e se lo assesta su i ginocchi, sotto cui pende a caso la veste. Pudicamente tien chiuse le mammelle nel peplo; le braccia attivamente ignude. Vedete, quasi dissi inezia, per me bellissima accidentalità, che proprio mi parla; di sotto la sacra benda che copre tutta la capigliatura, si spiccano fuori varie liste di capelli svolazzanti per l' aere, e in pari tempo gonfiandosi il manto scendente dalle spalle, io veggo e parmi sentire un soffiar di vento, che si raggira intorno sussurrando misteriose note. Questi sono sentimenti svegliati nello spettatore spontaneamente, perchè derivati da accidentalità convenientissime, e da profonde ragioni del soggetto. Cosiffatti pregi accessori sono accumulati in queste opere tanto, che mentre accrescono immensamente la ricchezza, dimostrano ancora la finezza sagace dell' alta fantasia dell' autore; Vorrei potere indi-

carveli tutti: ma voi da voi stessi coll' esame e lo studio ne scoprirete al certo pur tanti.

In questa figura siccome considerammo nelle altre, ci sono bellezze totalmente proprie dell'arte pittorica. Questa Delfica dovea per suo natural carattere, mostrarsi, anche seduta, energicamente disposta e pronta al moto. Che fà l'arte? Fa primieramente, che noi vediamo tutta la sua corporatura chiara e sviluppata sì, che l'involucro semplice delle vesti contribuisca e serva allo sviluppo stesso. Le spalle in moto sebben coperte, in opposizione alla energica faccia, tutta libera da' capelli, onde più viva ci apparisca. Il peplo che regolarmente cinge il petto, scende su i fianchi con semplicità, e il manto anch'esso con semplicità vi gira intorno, e si diffonde sulla coscia e sulla gamba mostrandoci tutto il fiancheggiare e l'andamento della persona che col piede non fermo quasi sta per alzarsi. Vedetela; non v'è descrizione che basti. E quella tenue e quasi fiera incurvatura in avanti della figura non ti dimostrano istantanea voglia di sorgere? Insomma in questa tutto è moto, tutto energia e foco ardente, come sedesse sul tripode fatidico, che non sa nè può star ferma, qual si conviene ad Apollinea Delfica Sibilla. Un momento... v' è qualche altra cosa. Due putti vi stanno ad infiorar di bellezza la composizione; uno di schiena piuttosto giovanetto robusto intento a studiare su

di un libro aperto sostenuto da altro putto. E qui pure l' arte pittorica ha saputo usare severità ed economìa, sì nell' aggiustamento notevole, e sì nell' effetto delle ombre, affinchè punto non fosse distratta l' attenzione del soggetto principale della Sibilla. Eglino stanno studiando, come dissi tacitamente; e così mostrano che quì nulla è ozioso, ma tutto grave coerente allo scopo. Noi osservammo due Sibille giovani che sebbene tali ci apparvero robuste e severe in opposta condizione, una malinconiosa e concentrata nel suo pensiero ; l' altra viva e agitata da una specie d' interno furore. Ora passiamo a contemplarne un altra vecchia e robusta essa ancora , e che con quella sua robustezza ti dice subito aver fatto grandi cose. Stà taciturna e inchinata alla ricerca di non sò qual cosa in un grande libro che, come si addice a vecchia, tiene appoggiato al sedile su cui ella si posa e al libro inchinano ancora i volti due putti, che uniti alla testa della Sibilla concorrono mirabilmente all'unità dell' azione, uno tenendo sotto il braccio un rotolato papiro, e l' altro appoggiato e abbracciato con questo mostrano aver che fare con la ricerca della Sibilla. Vecchia robusta, ti vien voglia di chiederle, che fai ? che cerchi ? Nulla ti risponde ferma nel suo proposito. Consideriamo l'arte pittorica. In qual modo mostra questa annosa robustezza? Con larghe spalle incurvate , con braccia ignude nerborute e

forti, attorniate da veste negletta, che ricopre le cadenti mammelle, le quali però poco scorgi, perchè coperte in parte dal braccio che stende al libro, onde nasconderne le deformità, che saria riuscita triviale e spiacente. Raccoglie e stringe in se le gambe, atto e stare proprio dei vecchi, a cui per il detto movimento s' attorcono le pieghe delle vesti sempre spontaneamente casuali e variate, ma sempre con arte nascosta a mostrare chiaramente il nudo sottoposto: E quì pure esterne casualità di lembi fanno magnifica la persona. Qui le masse grandi e bene a proposito del chiaroscuro più che mai servono a spiccare ed a renderti evidente l' azione della vecchia severa, e quasi dissi tremenda Sibilla.

Consideriamo altra vecchia Sibilla. Ella è più mite e tranquilla. E nella sua mitezza stà tutta intenta a leggere un libro. Veggonsi indietro due putti ammantati e rispettosi, che si stanno in silenzio, per non disturbarne la lettura. La vecchia è seduta, ma con la sua movenza fa mostra d' azione; sebbene accostandosi il libbro agli occhi, e con le gibbose spalle indichi essergli venuta meno l' attività della vista e l' energia del corpo. La sua mitezza e tranquillità fa che le vesti su di lei muovansi più semplici e quiete, ma non si che vi manchi ricchezza intreccio e varietà di giaciture: Onde Essa è bensì diversa dalle altre, ma non meno

grande e magnifica ; ed essendo più in se riposata, contribuisce a far meglio risaltare la vivacità energica, la severità maestosa, la tetra malinconia, e la forza espansiva e concentrata degli altri profeti e delle altre sibille. In tanta copia di persone tutte tendenti ad un solo carattere di forza severità e grandezza, quanto di virtù ed arte vi voleva per mantenersi imponente e variamente gagliardo più nell' indole stessa de' soggetti che coll' aggiunta di altri mezzi! Questo carattere solo conveniva e richiedevasi in pitture di questa fatta, ogni altro forse ne avrebbe degradato la dignità. Chi atto a tanto? Tu solo o Michelangelo : e perciò ci apparisti divino.

Consideriamo la Libica terza Sibilla giovane Ella è variata mirabilmente dalle altre. È in faccende : ma in che? In trasportare un gran libro con ambedue le mani. Vedesi di schiena, stante sull' alzarsi da sedere puntando ambo i piedi, uno su di un sgabello, e l' altro sul terreno. È proprio sul cominciar le faccende della giornata. Perciò è mezza vestita, le spalle, le braccia e parte del dorso spogliata ; e ancora stà lì il giubbone buttato in disparte. Succinta ai fianchi da sottovesta, ha il mezzo in giù ravvolto in altra veste, che con rivoltamenti casuali fa scorgere chiara e distinta l' azione delle gambe. Si è abbigliato il capo con trecce e bende, che le danno nobiltà. Sonovi indietro due putti ovvero genietti, che accovacciati

bisbigliano parole fra loro, indicando uno la Sibilla e tenendo sotto un braccio un tubo da riporvi carte. Qui è mirabilissimo l' effetto in due grandi masse diviso che degradandosi e moltiplicandosi in se stesso con sprazzi qua e là di luce, fa raro e sorprendente il complesso dell' opera. Snellissima è la persona.

Ma chi è là quell' uomo nobile e magnifico, che sta con tanto pensiero leggendo una carta che tiene distesa in ambe le mani? Ha fronte aperta e spaziosa su cui si scuotono i capelli. Sta con grande attenzione, e il corpo per la lettura commosso appoggia lievemente col destro braccio sù di un leggìo. Più maestoso il rende quel manto che placido scende sulle ginocchia. Ampia tunica cinta ai fianchi da capo a piedi lo veste. Quanta maestà e severità ha Egli ancora in tutta la persona! L' accompagnano due genietti (che tutti, Profeti e Sibille hanno intorno di cotesti spiriti misteriosi e celesti) l' uno portando un libro sotto il braccio parla all' altro, che sta guardando che cosa legge il profeta. Il nome sottoposto dice essere Joel.

E quell' altro Profeta che con vivo calore parla e par che questioni con un angelo, che gli sta in faccia indicandogli la potenza di Dio! Ben ciò si vede dalla persona tutta in moto, e con parte delle vesti svolazzanti e dal papiro che tiene in disparte nella sinistra, e nol cura, troppo essendo intento ai ragionamenti. Evvi dietro a lui un altro putto, che

appena apparisce con solo il capo. Che vi dirò dell'arte? Quel che vi dissi già: un piegar sempre vivo casuale non mai artefatto, perchè l' arte si cela e in nulla apparisce, e solo concorre mirabilmente a mostrare il corpo é i suoi movimenti con sempre grandiosa, larga, ricca e sagacissima scelta. È Ezechiello, che vide Cristo Verbo Iddio seduto fra i quattro Evangelici simboli, in cielo splendente.

Siamo a Isaia Profeta pienamente ispirato. Eccolo seduto; accanto al suo capo vedi un angelo agitarsi a mostrargli sublimi misteri. Al quale sorvolano d' intorno le pieghe, anzi la clamide d' Isaia medesimo agitandosi pur essa nell' angelico moto si gonfia, e s' informa nel celeste corpo sì che da essa coperto pur nonostante discerni il corpo dell' angelo stesso. Oh sovrumana fantasia del Buonarroti! Non potevi al certo immaginare cosa più conveniente e più bella di questo ritrovato, che nell' atto che dà tanta vita e fuoco alla celestiale creatura, (punto centrale della composizione) ce la disvela tutta misteriosamente velata sotto un lembo della clamide d' Isaia. Così in uno congiunge e lega amendue le figure. Il Profeta al contrario sta immobilmente assorto ad ascoltarlo, e in quale dignitosa guisa! Non è possibile nè più bella, nè di più severa nobiltà. Arruffati ha i capelli sulla fronte, tiene le braccia appoggiate su di un libro che gli

fa puntello, stendendovi incastrate le dita della mano a segno di qualche passo che prima leggeva; con l' altra sospesa in atto di perplessità par quasi che voglia soggiungere qualche cosa: dalle spalle ai piedi il ricopre una semplice veste, che in se ripiegandosi sulle incrocicchiate gambe campeggia sopra la clamide che gli scende dagli omeri. Spunta sotto il braccio del parlante angelo, una faccia e nulla più di un altro genietto, che guarda con ammirazione il profeta, (perpetua economia) Quivi le qualità e i pregi e le virtù dell' arte sono impareggiabili, non meno che negli altri. Volete saperne una almeno? Il chiaroscuro. In sostanza si riduce a due grandi masse; l'una, che è la oscura, fa base e circonda la chiara, che è posta in mezzo della figura, e si estende e guizza per così dire sull' angelo par lante. E qui avvertite bene che senza coteste grandi masse poco o nulla si otterrebbe di buono effetto, qualità che ha virtù immensurabile, e che giunge perfino a far piacevoli le opere brutte. Comunemente i giovani se ne danno poca sollecitudine; ed io per mala ventura fui uno di quelli. Michelangelo ne è il più gran maestro in questa volta della Sistina.

Zaccaria.

Oh la bella figura quieta e magnificamente semplice, accompagnata al di dietro della schiena da altri due genietti semplici creature, una sull' altra

col braccio appoggiata. In poca parte si veggono. Bella economia! La pompa e la magnificenza di Zaccaria sta principalmente nel panneggiamento, e nella testa tutta calva, e nella canizie della lunga e folta barba. Egli cerca qualcosa leggendo e scartabellando un libro. Veramente bellissima! Oh come le pieghe si aggirano e posano sulla persona! Qual maestà! ma passiamo al gran Daniele e allo sbattuto Giona.

Daniello sta seduto, e quasi dissi affannato a tramandarci mirabili profezie, che leggendo in un gran libro, sostenuto da un angeletto sul suo dorso curvato, che gli sta fra le ginocchia, facendogli da tavoliere. Stendegli sopra anche Daniele il braccio che con la mano pendente par sulle dita contare le famose settimane, volgendosi a registrarle sopra una tavoletta poggiata a un leggio. In questo modo Egli esprime assai chiaro due azioni in un tempo. Dissi Daniello quasi affannato in far ciò: difatti lo vedi intento e curvato alla lettura con moto contrastato di gambe volgersi a scrivere frettoloso, non certo comodamente. Questo doppio muoversi contemporaneo naturalmente mischia e confonde l' andamento e la giacitura delle vesti sulla persona e la sua attitudine, e questo per sua natura essendo cosa spiacevole fa ancora spiacevole alle genti il complesso della composizione di questa figura; siccome ho udito molte volte censurarsi da altrui.

Ma se ben si considerano le straordinarie qualità e virtù di questo Profeta non disdirà tanto alla sua convenevolezza; anzi piacerà il vederlo così dissimile in modo straordinario dagli altri. E piacerà pòi grandemente vederlo lumeggiato con tanto artifizio di ombre e di luce, che compensa il difetto di eleganza, e reca severità, e non sò che d' austero al soggetto.

Siamo a Giona, sbattuto e stordito dalla tempesta. Prima vò dirvi, come questa figura non era mai piaciuta neppure a me; e mi meravigliava come altri nel tempo del Buonarroti l' avessero grandemente lodata, e tra questi il Vasari, il quale dopo di avere descritti e magnificati gli altri Profeti e le altre Sibille dice « ma chi non ammirerà e non » resterà smarrito veggendo la terribilità del Jona » ultima figura della cappella, dove con la forza » dell' arte, la volta che per natura viene innanzi » girata dalla muraglia, sospinta dall' apparenze di » quella figura che si piega indietro, e vinta dal » disegno ombre e lumi e pare che veramente si » pieghi indietro. E il Condivi: Ma ammirabile » soprattutto è il Profeta Jona posto nella testa » della volta; perciocchè contro alli siti d' essa » volta, e per forza di lumi ed ombre il torso, » che scorcia indietro, e nella parte che è più vi- » cina all' occhio, e le gambe che sporgono in fuori » son nella parte più lontana. Opera stupenda e

» che dichiara quanta scienza sia in quest' uomo
» nella facoltà del girare le linee degli scorci, e
nella prospettiva » Ciò senza dubbio; Ma a mio
avviso non è questo il modo di vedere ed esaltare
la singolarità di questa figura. Essa è dispiacente
pur senza dubbio, ma per necessità di natura e
per intime ragioni delle circostanze in cui si trova
moralmente: tutte condizioni brutte in se stesse.
Bisognava adunque ritrovare i modi per dimostrarle
e farne sentire gli effetti. Egli è in atto di essere
allora allora vomitato dalla balena: condizione principale
e straordinaria del soggetto; condizione siccome
dissi, brutta e spiacente per se stessa: e
perciò trovasi in azione avviluppata e confusa e
indeterminata in tutto, come esigeva il caso strano
e spiacevole: perciò lo vedi con la faccia, con le
braccia, col torso in iscorcio, buttato là e vomitato
per accidente dal mostro marino con le gambe
pensoloni attorto con un solo corsetto incollato al
corpo dalla livida bava della balena, che per tre
giorni sel tenne vivo nel ventre; e vedi cotesta bestiaccia,
a cui par che apra la bocca uno spiritello
celeste, mostrando poca parte di sè, costì postole
accanto. V' è un' altro spiritello posto alla coda cui
svolazza sul capo, un lembo di un panno, quasi
nascosto dietro la bestia, e stà con mano in atto
di ammirazione per lo providenziale portento. Tutte
cose triste, brutte e spaventose, lontanissime da

grazie e piacevolezze. E non doveva dunque Michelangelo porre ogni cura a dare un aspetto spiacevole, ed interamente conforme al soggetto rappresentato » in questo luogo per contrapporlo agli altri Profeti, e così far meglio sentire la singolarità di così disgradevole caso? Al più doveva dare qualche cenno di un fatto, che apparteneva al cielo; perciò Giona volge nel suo sbalordimento la scorciata faccia al cielo, e appena egli ricordasi e accenna coi due indici delle mani il comando di Dio da lui disubbidito, quasi additando che in questa seconda volta l' ubbidirà. Insomma Michelangelo sempre inclinato a vedere asprezza e tristezza nelle cose, quì trovava materia da sfogare ampiamente la sua inclinazione, sprezzando più che mai grazia e gentilezza? E che non è questa arte giustissima e commendevolissima severamente tratta dall' intima natura del soggetto? Al certo può mettersi in dubbio se cose con tanta asprezza trattate possano mai piacere; anzi di fatto spiacquero; e questa spiacque anche a me. Ma poi fatto senno non so tenermi che non l' ammiri.

Io sono già stanco e confuso da tanta folla di straordinarie bellezze; e voi medesimi avrò troppo affaticati con isminuzzarvi tante particolarità; poichè con coteste minuzie si arricchisce la grandiosità stragrande, che vi domina: minuzie convenientissime ai soggetti, e che vi spuntano per

caso, come le foglie su i fiori; (e qui) sempre però con quella economia difficilissima ad usarsi, e che con esatta analisi voleva pur dimostrarvi, affinchè sebbene le consideraste. Insomma io dico, e il dissi già, che in questi Profeti e Sibille Michelangelo ha prodotto al mondo un nuovo esempio di bellezza pari a quello di Fidia nell' Olimpico Giove, e degli altri sommi nelle imagini delle divinità pagane. Supponete vedere queste figure in mezzo a tante altre persone, poniamo che ignoraste chi sieno; ciò nonostante comprendereste esser persone di grande animo, di alto affare e venerande per dignità, e con questo solo, qual rispetto quali sentimenti, vi farebbero sorgere nella mente e nel cuore? Imaginatevi poi conoscendo le divine loro qualità in tante nuove forme espresse, e con arte squisita quale è la greca, ma nascosta tra la copia mirifica delle altre cose si chè par nuova essa ancora!

Ma ora ci conviene dare almeno un cenno della parte più sublime di Dio Creatore del mondo. Oh con quale e quanta sublimità d' idee ci ha Michel più che mortal angel divino espressa così immensurabile forza, cagione unica efficiente di tutte le cose! Chi poteva mai rappresentarcela, se non colui che era pure una immensurabile potenza di virtù pittorica.

S' apre il cielo: all' istante miri figura mi-

steriosa, perchè in parte nascosta; e nascosta ha pure dallo scorciare la faccia, che con le braccia alte e visibili divide ed ordina il caos. Ecco subito con conveniente parsimonia dato un principio all' operare di lui, per poi svolgerlo più attivo e severo facitore delle particolari cose. Ed eccolo là volante con impareggiabile maestà creare la luce, accompagnato per maggior decoro da spiriti celesti. Poi ti volgi più in là, e vedi l' istesso Iddio solo e di schiena in aria vibrato, che fa spuntare le piante. Quale stupendo movimento! Poi il medesimo Iddio, che sorvola sulle acque in compagnia di Angeli. E maestosamente quindi lo vedi creare l'uomo con un sol cenno di un dito. È nell' aere corteggiato da uno stuolo di spiriti celesti: chi lo sorregge, chi si affolla a contemplare la bell' opera divina in Adamo che adagiato sul suolo in nobile atteggiamento stende il braccio e la mano al dito di Dio Creatore. A lode non mi bastano le parole. Nuovo portento d' arte meravigliosa!

Si passa alla storia dell' uomo: Ecco la creazione d' Eva dalla costa di Adamo addormentato. Più in là la fatale disubbidienza dei primi nostri genitori. In questa principale rappresentanza notate il chiacchierio del seduttore Demonio che attorta la coda all' albero, porge il vietato pomo ad Eva, la quale rivolta al marito, quasi di mal' animo il prende, e Adamo ancora par che si opponga col

gestire che ei fa verso il diavolo. Ma alla fine cedendo, veggono piombar sul loro capo il castigo cacciati dalla spada dell'angelo dal paradiso terrestre.

Ma il dir ciò che vale? nulla nulla. Tutti sanno dire e declamare; ma voi intanto restate lì incantati senza la necessaria comprensiva. No no: vò almeno farvi un poco di analisi ossia spiegazione delle cause le quali fanno apparire stupendi siffatti lavori. Io prenderò a considerare la figura di Dio Creatore delle piante, semplice e sola. Ella è di schiena. Avvertite subito la sagace contrapposizione a Dio Creatore della luce dipinto in corte d'Angeli nello stesso quadro magnificamente. Al contrario egli è quì espresso solo in se raccolto con le membra e mediante questo suo raccoglimento si slancia avanti, còme animal si raccoglie a maggior veemenza di salto; e affinchè questa sua qualità apparisca chiarissima mostraci tutto il contorno esterno del corpo semplice e netto; sicchè ne scorgete senza intoppi il detto slanciarsi. Al contrario è tutto al di fuori della persona l'agitarsi delle vesti, che col loro oscuro fanno risaltare la chiarezza della schiena, su cui poche pieghe stanno strette e aderenti. Laonde il suo movimento è veramente istantaneo e vibrato, ma espresso con semplicità; così meglio ancora distinguesi subito l'atteggiarsi della mano creatrice delle verdi piante. Non vi espongo altre ragioni, perchè il troppo sminuzzarle non vi confonda e an-

noji, e perchè anche voglio, che le indaghiate da per voi con istudio d'arte, e non con parole vane di declamazioni da letterati e cianciatori di estetica. Passiamo dunque avanti.

Il diluvio ; è in altre due spartizioni meno ampie, il sagrifizio di Noè scampato dal diluvio, e la derisione di Cam contro suo padre sconciamente addormentato. Intorno al che mi ristringerò a farvi una sola riflessione. La creazione del mondo e di Adamo erano rappresentanze di cose più alte e magnifiche. Dunque con arte subordinatrice, con accorgimento grande Michelangelo le susseguenti dipinse in figure più piccole, ed in forma meno magnifica, ma con espressione chiara e propria. E questa sagace subordinazione Egli seppe adoprare maravigliosamente. In tanta copia di soggetti biblici radunati insieme, quanto artifizio vi voleva mai a far sì che non producessero confusione! Sì; egli sta sul limite di questo pericolo, ma non vi cade, e sa trattenersi con quella sua virtù straordinaria; virtù non concessa, anzi ignota a tanti altri, che fidenti nell'esempio di Michelangelo, a schiere precipitando vi caddero. Ed oh quanti mai ! Vediamo ora cotesta virtù subordinatrice: osservatela in un pieduccio della volta, ove ha figurata la ispirata opera di Giuditta contro Oloferne. L'ardita azione è quì modestamente rappresentata non mica nell'aspetto del suo terribile e

spaventoso atto. Troppo avrebbe attratta a se l'attenzione dello spettatore, e distolta dalle altre di maggiore importanza. Vedesi quì il corpo morto di Oloferne ancora quasi agitantesi, ma posto in luogo adombrato dalla tenda: e così nascosto appare sì, quanto basta, ma subordinatamente. Poi la Giuditta, che col suo bel volto poteva pure distrarre, sta invece voltata di schiena con la faccia in ombra, guardando la sua vittima; e nello stesso tempo acconciando la troncata testa, che sovrappostovi un panno, nasconde in un bacile sostenuto dal capo della sua fantesca inchinata a portarla. E queste due figure non hanno in sè nulla di pompa, bensì si staccano benissimo sopra campo chiaro all'opposto delle guardie addormentate in ombra un poco lungi. Similmente dicesi del Gigante Golìa caduto in terra, cui tronca il capo Davidde, dipinto nell'opposto peduccio. Vedete economia subordinatrice! E questo stesso dicesi di tutta quanta la genealogia di Gesù Cristo, schierata tacita e cheta come caratteri, che t'abbiano poi a dir parole, ma intanto ti mostrano un significato straordinario e misterioso, ora con la riposata varietà dei gruppi bellissimi d'inusitata bellezza, ora con figure malinconiche e mute, ora con donne quasi mestamente occupate in alcun lavoro, e con madri abbracciate ai loro figli, insomma con tante qualità di espressioni, che ti eccitano in cuore una varietà di sentimenti indistinti, che non

ti agitano nò, ma ti danno a pensare tacitamente e malinconiosamente. In cotesta riposata condizione di cose oh quanto saggia economia! e quanto più e meglio sei commosso e agitato dai due altri tremendi soggetti rappresentati di fronte negli altri due pieducci della volta. Uno è il serpente di bronzo innalzato da Mosè a salute degli afflitti ebrei; l'altro la storia di Ester e Assuero, colla punizione del malvagio e superbo Amanno. All'aspetto di queste due pitture non so tenermi dal ragionarne alquanto diffuso. Quivi è tutta l'arte di far gli scorci del corpo umano bene a proposito a lui dilettissima, (che niuno come egli sapeva farli, anzi compiacevasi nel superarne le ardue difficoltà). Il luogo ove doveansi dipingere era angusto assai ed anche strano. Ma con quella sua terribilità n'uscì vincitor glorioso d'ogni cimento.

Nel mezzo del pieduccio di forma triangolare sta innalzato su di un legno il serpente di bronzo. Cascano dal cielo altri serpenti e serpentelli a ferire a morte gli Ebrei. Ma siccome il serpente di bronzo era innalzato a loro scampo e salute; così vedesi folla di persone, che a supplicare vi concorrano attorno. Oh quanto è tremenda quella massa di gente accatastata nel davanti della composizione! Gli inviluppati e morsi dai serpenti, li vedi ove morti, ove agitantisi e contorcentisi in arditissimi scorci, ove fuggenti. Oh quanto è bella quella

giovinetta sostenuta da un uomo pur giovane! Par morsicata e cadente. Stende le braccia al serpente consolatore, e la diresti a suo modo graziosa in confronto della spaventevole terribilità degli altri. Quivi il chiaroscuro è pur magistrale, e in tanta angustia di spazio sorprendente. Quel lume sull'orizzonte come mai bene fa spiccare l'innalzato serpente, e gli altri cadenti dal cielo, mentre ingrandisce e fa spaziosa la ristrettezza del luogo! Che dirovvi dell'opposto pieduccio, in cui seppe il massimo artista rappresentare con ardentissima e difficilissima arte tre storie: una di Assuero in letto che si fa leggere gli annali del suo regno; la seconda, quando egli ed Ester si stanno a mensa risolvendo la liberazione del popolo Ebreo dalle crudeltà di Amanno; finalmente in mezzo al triangolo la punizione di Amanno stesso inchiodato su di un patibolo. In basso fra una specie di porta sta seduto Mardocheo, a cui si da dà un paggio la buona novella. Dell'artifizio ingegnosissimo di sì scabrosa opera e della sua chiara espressione è meglio dir niente, che poco. Ma come tacere dei miracolosi scorci della figura di Amanno? Nò nò osservatela ..... è miracolo è miracolo! Finisco ripetendo volentieri cosa tutta propria dell'arte sola non mai abbastanza ripetuta, cosa importantissima quanto non si può credere, dico il chiaroscuro congiunto coll'effetto di tutta l'opera. In questa volta

è arte somma, impareggiabile; perchè senza apparente artifizio, come avviene universalmente in natura, e pare a caso. Mi spiego. Avviene nel complesso delle cose naturali, che nell'atto che sono illuminate da luce viva e diffusa, nondimeno per varie combinazioni del più e del meno colpite dalla luce medesima formano una variata quantità di masse grandi e piacevoli, perchè fanno risaltar le lucide sebbene inavvertitamente, con tanto maggior piacere, quanto più s' imprimano in noi chiare e distinte. A tutto questo si congiunge e immedesima un' altra qualità tutta nostra; ed è il nostro modo di vedere, ossia dell'attenzione più o meno da noi postavi a contemplarle. Il che è sempre in proporzione dell'interesse maggiore o minore, che in noi ne risulta, e a se ci attrae. Ora se un oggetto misto tra molti è più interessante degli altri, questo certamente attrae di più la nostra attenzione, e volentieri ve la poniamo conforme è più vivo ed energico il nostro sentimento. E di quì avviene che le donne avidissime degli abbigliamenti e delle mode si accorgano subito, se un' altra femmina ne manchi o ne sia fornita. E di quì nacque, che Leonardo Da Vinci profondo indagatore dei segreti della natura produsse e insegnò nell'arte un effetto inusitato di chiaroscuro; ed eccitò poi coll'esempio lo squisito sentimento del Correggio a divenire originalmente grande in questa parte della pittura. Aperta

la strada, Michelangelo vi si slanciò il primo con virtù straordinaria anche in questo, e tutta sua propria. E ne mostrò al mondo nella vaticana volta un originale esempio di sublime effetto. Ecco di qual natura esso sia. Egli è affatto conforme a quanto avviene nella natura illuminata da grande e diffusa luce in spazioso cielo, che vestendo i corpi (chiari o oscuri che sieno) gli illumina di uniforme luce, come se il sole fosse velato da sottil velo; sicchè dà modo di scorgere gli oggetti anche distintamente nelle masse delle ombre: onde proviene quella universale distinzione chiara delle cose tanto all'anima gradita.

A tutto questo Michelangelo sa congiungere l'altro effetto conforme al nostro modo di vedere, cioè a seconda della maggiore o minore nostra attenzione, che ne reca tutta la perfezione dell'effetto nel chiaroscuro. Questa condizione di effetto non è certamente quell'artefatta, sia pure con grande arte, dei pittori dirò così effettisti. Questo è l'effetto puramente naturale, semplice, ma sublimemente grande, perchè dà campo a mostrarci appieno quelle principali parti della pittura, che sono la vera e pura essenza della espressione in essa per così dire spiritualizzata. E questo effetto che veste, dissi, d'uniforme luce tutti i moltiplici oggetti dando loro il più e il meno di chiarezza non toglie nulla a quell'altra parte importante del colorito, che è la loca-

lità specifica delle tinte contrapposte al maggior risalto, fondamento essenziale dell'arte del colorire, nel quale Michelangelo si mostrò pure straordinario dipintore. Quale armonia, quale severità e parsimonia, quale facilità pronta d'impasto e sodezza di colorire senza vana pompa e sfarzo di tinte sfuggendo sempre con isdegno ogni florida vaghezza e lenocinio; sostegni alla debolezza altrui! Ma egli forte severo terribile e sublime, anzi divino qual bisogno poteva aver di ciò? Or qui è un'altra cosa essenziale, (a mio parere da niuno avvertita) che riguarda l'arte del panneggiare, arte difficilissima. In natura le pieghe formate dai panni che vestono le figure sono di due specie, e queste bisogna bene considerarle. Una principale ci mostra il nudo sottoposto; l'altra casuale che sta nel soverchio e nell'abbondanza dei drappi medesimi, principalmente nelle persone nobili. Queste due distinte specie di pieghe si compiegano e muovonsi sempre in proporzione dell'espressione e delle passioni degli uomini su cui stanno, talchè anche a primo sguardo noi comprendiamo dalla giacitura di esse, se la persona è di carattere quieto o malinconico e altro simile, ovvero vispa focosa e irrequieta. Ma queste due specie di pieghe vanno soggette a tante combinazioni ora buone ora cattive, cioè ora favorevoli a mostrarci l'espressione del corpo sottoposto; ora contrarie confondendo e imbrogliandolo coi suoi

casuali movimenti, sicchè coteste due specie, si dicono dai pittori ora belle, ora brutte. Ma siccome in natura generalmente sono più le brutte che le belle, così l'arte difficile al pittore stà nel saperle conoscere e scegliere al proposito senza mostra d'artifizio, ma spontaneamente e come a caso; arte malagevolissima che a posséderla appieno richiede criterio e sentimento squisitissimo e delicatissimo, ossia di quelle quiddità rare che noi distinguiamo sotto il nome di Genio; e tale fu in Michelangelo. Egli sì mirabilmente e straordinariamente seppe manifestarcela nelle figure di questa volta (non più così altrove) che io non mi sentirei giammai sazio d'indicarvela e ripetervela. Primo in ciò fu certamente Leonardo, ma con maggiore e nuovo slancio Michelangelo: poscia l'unico Raffaelle seppe entrare in quella via, accoppiandovi quella sua celeste grazia, qualità che pur ebbero il Frate e nella sua gioventù puranco Andrea, e nessun più mai. Gli scolari del Sanzio fin che furono sotto la sua disciplina seppero più o meno seguirlo; ma non fu così dopo la sua morte, mancando la sua guida. Su questo triumvirato, che costituisce la vera arte del piegare classico, io vi prometto d'intenderci meglio con un'altro ragionamento, principalmente al cospetto delle figure di cotesta volta. Insomma Michelangelo in questa straordinaria opera fu tale quale il mondo tutto lo disse e proclamò.

Ora miei cari è da dire di un fatto a me accaduto.

Quando comandato da chi poteva, io lessi una dissertazione nella prima unione dell' Accademia di Archeologia colla nostra di S. Luca, voluta dagli Statuti una volta all'anno, ma non venuta mai ad effetto, io dissi a proposito di questo divin' uomo e della sua terribilità qual di fiero e magnanimo leone: « la pittura giunta al fine del XV e sul » principiar del XVI secolo esser prossima di un » sol passo alla sua perfezione; talchè, se non » sopravveniva un' indomito genio invaso da un » entusiasmo trascendente, il terribile Michelange- » lo, ad abbagliare il mondo del suo tremendo » splendore, l'arte del disegno raggiungeva facil- » mente la perfezione greca. » E quì m'ingegnai di accennare i mezzi e le vie per le quali vi giungeva e non falliva al certo: « intantochè Raffaelle » n' era la guida sicura ed il perfetto esempio; » mentre di tante care grazie egli abbelliva ogni » sua fattura sì che n'esce un' armonia d'ineffabile » eleganza, che innamora e trae a se tutti gli » uomini. Anima veramente armonizzata in para- » diso! . . . sì Michel più che mortale portò al » mondo una pittura che non fu mai la simile: » e il tipo estremo della robustezza, della fierezza, » del terribile, del malinconico, del trascendente » (e trascendente talvolta si mostra pur la natura

» in certe sue opere) Ma guai all' uomo che tra-
» scende, l' esempio del Buonarroti non è per lui
» e questi è sempre uno spirito sì impetuoso e tra-
» scendente in tutto, che nel maneggiare della ma-
» teria, e ridurla ai suoi concetti sembra un Dio che
» comandi, non un uomo che agisca : tanto Ei di-
» sprezza ogni argomento umano ! e non v' ha chi
» l' avvicini. Ma se ei non era fora meglio assai
» per noi.

Questa ultima proposizione fece maravigliare, e indispettì alcuni letterati abbagliati ragionevolmente dal complesso gigante della virtù di questo semidio, privi però della facoltà di poter e saper comprendere le qualità essenziali del semidio medesimo, e distinguere quali funestissime conseguenze ne derivarono alle arti tutte, per debolezza ed ignavia altrui, funestissime dico a tutta quanta l' Europa, ove allora appunto sorgeva l' incremento delle arti stesse. Sì ; la mia proposizione fu ardita e mel sapevo. Ma se Michelangelo fatta la miracolosa volta della Sistina fosse morto invece di Raffaelle, io non l' avrei detta nò. Sventuratissimamente sul più bello accadde l' opposto.

Ma consideriamo senza più coteste sconvolgitrici conseguenze. Io le veggo qual flagello che umilia la superbia umana ; chè mentre il sommo Iddio ci mostra a quale altezza può innalzarsi l' intelletto nostro, creato e fatto a simiglianza sua, in pari

tempo ci vuole temperati alla moderazione e alla umiltà. Che furono le vittorie famose di un Alessandro Magno e degli altri superbi della terra? Queste del sublime Michelangelo furono al certo maraviglie. « E tali vieppiù Raffaelle ce le manifestò,
» quando per lui e in lui si videro temperate a meno
» trascendente terribilità e fatte più miti ed umane
» e perfino ingentilite le fierezze estreme del più
» terribile e fiero genio, che allora usciva improv-
» viso ad abbagliare il mondo col suo tremendo
» splendore. » Ma Raffaelle sparì e ci lasciò abbandonati deboli e fiacchi; e noi deboli e fiacchi, ma superbi e prosontuosi ci credemmo già saliti, ed entrati nel terzo cielo; e ci ridevamo del basso mondo. Sì, tale fu la pittorica generazione di quel tempo! Si deridevano come inezie secche, e puerili tutte le opere antecedenti, e beffandole si rendeva infruttuosa tutta quella virtù, che già avea fruttato perfezionamenti all' arte; e di un colpo se ne distrusse tutto il fondamento e l' essenza; e quel che è più per necessaría conseguenza si perdè la capacità di sentire ed intendere la ragione intima delle sublimi bellezze del Buonarroti, e decaddero presso che tutti in un' illusorio affettato manierismo, arrogantemente dandosi a credere di potere senza ali volare pari al sublime uomo « Che sovra gli altri
» come Aquila vola » bassamente invece abbarbagliati radevano la terra. E chi nol sa? Non vel dico

io già solo. Il manierismo fu tale, e prevalse e dominò orgogliosamente tanto, che nella età susseguente i Caracci sentivano l'aberrazione in cui correva l'arte fuori del vero, e ponendo gli occhi nei grandi maestri delle altre scuole esclamarono: O cotestoro sbagliano, o sbagliono quei grandi. E fatti accorti abbandonarono la via spacciata per Michelangelesca, e francamente si misero in altra via di ecclettismo, che al male rimediò in gran parte, ma formò soltanto un era d'argento.

A chiarir meglio la cosa tratteniamoci un poco a porre in confronto le qualità essenziali del divino uomo, con quelle dei pretesi imitatori. Prendiamo i principali il Bronzino, il Salviati, il Vasari, tacendo per brevità dei tanti altri italiani e delle estere nazioni. Eccovi subito una famigerata grande tavola del Bronzino, Gesù Cristo che trae i Patriarchi dal Limbo, ora per la sua celebrità posta nella galleria degli offici in Firenze.

Nella volta della nostra Sistina è ricchezza grandissima di figure, e nello sfoggio di cotanta ricchezza Michelangelo sta sul limite del troppo; ma grande qual egli è, sa contenersi in quella economia che è principio essenziale dell'arte; economia abbondante, sfarzosa da grandissimo Signore, e che però non degrada la convenienza! Bronzino che fa? Si appiglia subito illusoriamente a cotesta ricchezza; e volendo egli ancora mostrare sfoggio, a tutto,

quale sciocco Signore che spende più di quello che ha, ammassa, riempie, sparpaglia figure senza misura di economia, e così distrugge questa parte essenzialissima dell' arte, la quale comanda, che poche porzioni di esse figure, siano pur molte, vengano aggruppate parcamente come a campo e corteggio delle principali. E in questo proposito viene ottimo quel precetto dei Carracci, che dicevano potersi rappresentare qualsiasi ampio soggetto con cinque o sei figure, o poco più: precetto, che ristretto anche a meno è secondo l' indole della tragedia. Ma Bronzino vieppiù distrugge l' economia colla mancanza dell' effetto del chiaroscuro. Michelangelo nella encomiata Volta illumina tutti gli oggetti in luce larga di chiaro giorno; così tutti si godono; ma con arte straordinaria sa modificarla in guisa, che convenientemente degradandosi, ognuno ha il suo maggior o minor giusto risalto: dal che nasce quell'armonioso mirabile effetto di tutta l'Opera. Bronzino al contrario si propone è vero, quella luce di chiaro giorno; ma illuso anche quì non sa con conveniente arte degradarla anzi fa l'opposto e cade in un monotono e sparso lume, e in uno slavamento di colorito che è una miseria; e pur egli era scolaro del Pontorno, e imitatore valente del bel colorire di Andrea Del Sarto. Vorrei descriverla, ma essa è famigerata abbastanza, e già incisa in rame dai propagatori di cose sciocche.

V'è di più. È vero verissimo che Michelangelo tutto riduce al carattere di forza e robustezza, come dissi; talchè quando si recò in Roma Leonardo da Vinci sotto il Pontificato di Leone X vedendo la Volta disse, sembrargli vi fosse troppa uniformità di carattere; ma in questa uniformità quanta varietà sempre forte e severa sì, ma vera e naturale elevata dal suo sommo sapere! (osservatela nei nudi) e che non si trova poi uguale nelle posteriori sue opere. E Bronzino? sempre monotono uniforme; senza le moltiplici varietà della natura nel disegno nel chiaroscuro nel colorito, di maniera che è convenzionale in tutto per la pretensione vana d' imitar Michelangelo; pretensione d' imitarlo anche nella fusione meccanica del colorire diligente facile e franca al certo, ma ancor essa monotona e nojosamente uniforme e convenzionale. Insomma pare un' antitesi del merito alto e sublime del Buonarroti. E qui notate che non solo dagli ignoranti e dai pappagalli, ma dai letterati e da valenti pittori ancora fu tenuta e stimata per opera di puro merito Michelangelesco e per tale trasportata dal tempio di S. Croce nella galleria di Firenze a grande onore. Perciò questo Bronzino è chiamato dal Vasari, « pittore rarissimo e degno di tutte le lodi » uno dei principali fondatori dell' Accademia Fiorentina allora sorta!!! Avvertite bene che io intendo di considerare il Bronzino soltanto come imitatore

del Buonarroti; che in altre qualità dell'arte è al certo valente.

Quanto ho detto di costui potrei ridire del Salviati, franchissimo, audacissimo, ma illuso pittore, che colla sua ardita illusione illudeva più che mai gli altri pittori e scultori. Osservatelo. Il Vasari nella sua vita ne scrive i più grandi elogi; e veramente la sua fama, lui vivente, era grande; sicchè il medesimo Vasari giunse a scrivere di un dipinto fatto dal Salviati in Venezia, che era la più bella pittura, che fosse in quella città. Può darsi mai giudizio pregiudicato maggiormente di questo? Ma riflettendo io e considerando quale stile di pittura adottasse il Vasari, punto non mi meravigliai. E quale sia cotesto stile nella composizione nel disegno nel chiaroscuro nel colorito, e nel complessivo suo effetto vedetelo nella sua tavola d'Altare nella celebre Cappella dei Cardinali del Monte nella Chiesa di S. Pietro in Montorio in Roma; tavola certamente dal Vasari dipinta col maggiore impegno possibile, e con piena pretensione Michelangelesca, che ei per antonomasia chiamava stile moderno. Si guardi e da questo solo quadro si conoscerà a quale infelice e traviata condizione fosse ridotta l'arte della pittura dominante in quella età. O illusione funestissima donde uscisti mai? Ma io non ho più voglia d'andare avanti in cotesto famoso non so come chiamarlo fango od orpello, quanto

diverso dall' oro di Michelangelo! Che se voi voleste spassarvi un poco più, andate nelle sale Farnesi e Sacchetti a far visita al Salviati, passate al Palazzo della Cancelleria a fare un' altra visita al Vasari; e basta; chè tutti gli altri cosiffatti pittori sono eguali egualissimi nella loro essenza.

Per compimento vò dirvi un'altra cosarella, per la quale potrete anche formarvi un idea della fiducia da concedersi alle sentenze altrui: e notate che è sentenza non di letterato che vuol parlare di pittura, ma d' uomo ben colto in quest' arte. Parlo di Giovan Battista Armennini da Faenza: contemporaneo del Vasari (*Dei veri precetti della pittura*) Sui principi del mio tirocinio il mio maestro mi fece vedere la rinomata stampa di Morghen della famosissima Cena di Leonardo da Vinci; la quale in quella inesperta età mi fece nell' animo un' impressione che non saprei ridire. Ancor la sento in me. Quel Gesù Cristo nel mezzo con gli occhi bassi placido quieto e nobilissimo in una certa mestizia attorniato dagli Apostoli agitantisi chi con parole verso di lui, chi verso altri interrogando, chi più lontano alzandosi da sedere per meglio intendere ciò che altri dice: insomma di tante forme, cento affetti inesprimibili. Pieno di cosiffatta impressione prima di recarmi a Roma io leggeva l' Armennini e vi trovava queste parole « Vidi in Mi-
» lano cotesto cenacolo dipinto a olio sul muro da

» Leonardo Vinci, che abbenchè fosse fino allora
» mezzo guasto mi parve però in tal modo un mira-
» colo molto grande per avere Egli espresso mirabil-
» mente negl' Apostoli quel sospetto che era entrato
» in loro del voler sapere chi era che tradir volesse
» il loro maestro. Ma non men bello di questo si
» vede esser quello che già fece Francesco Salviati
» in fresco nel refettorio di S. Salvatore nel Lauro
» in Roma nella faccia di mezzo dove vi dipinse le
» nozze di Cana Galilea » Or figuratevi il desiderio
mio di vederla. Appena giunto in Roma cerco e
dimando di questa pittura. Credeva siccome quella
del Vinci fosse nota e famosa , ma niuno me ne
seppe dir parola. Finalmente dopo parecchi anni
mi accadde di trovarla bene conservata. Oh quale
maraviglia a tanto pregiudicato giudizio dell'Armen-
nini! Era non solo orpello ma di più un' opera di
quel falso stile manierato e convenzionale allora in
voga perchè creduto balordamente di sublimità Mi-
chelangelesca. Così andava il mondo pittorico di
quella età e a tante funestissime conseguenze cui
Michelangelo vedeva ridursi la pittura, esclamava
Egli medesimo: Oh quanti ha da guastare questa mia
Cappella ! Come di fatto fu. E non era dunque me-
glio ch' egli non fosse, o almeno fosse allora man-
cato ai vivi invece di Raffaelle ? Ma i letterati uo-
mini non si accorgono di questi danni fatali alle
belle arti, siccome noi poveri pittori non ci accor-

giamo dei danni avvenuti e che avvengono nelle lettere, e non sappiamo misurarli, perchè non ne abbiamo la giusta intelligenza. Concludiamo insomma, l' arte che si credeva e per tutto si proclamava sublime arte Michelangelesca altro non era in sostanza che una scimmieria fatta da scimmie più o meno ingegnose ed ardite sì, ma tutte scimmie. Or vedete a quale strana metamorfosi si giunse nel momento che stava l' arte per mostrarsi universalmente nel suo più alto incremento e nella maggior perfezione. Superbia superbia! diabolica superbia, che a suo castigo fu fatta demente sciocchezza!!!!

Noi al presente siamo in altra forma sì, ma pur troppo in consimile condizione di cose, che Dio ne ajuti!

Non voglio però ora mancare di accennarvi che tuttociò che fin qui ho detto delle pitture di Michelangelo, ho inteso dire della grande opera della volta Sistina, fatta nella maggior vigorìa di sua età che come fiore e frutto scaturiva quasi impensato da quella sublime pianta ottimamente nutrita e coltivata in feracissimo campo. Ben diverse e inferiori sono tutte le altre, compresovi ancora il giudizio finale, quantunque mostrino tutte esser figlie della medesima pianta forte e ammirabile. Quale atmosfera la circondasse e facesse soggetta ai suoi malefici influssi sarà argomento di un' altra lezione,

e forse non vana per voi, poichè se tanto accadde in uomo di così straordinaria tempera, quanto avremo a temere per noi!

E sappiate, che era già massima comune fra i pittori essere pericoloso lo studiare, ed il seguire i modi e lo stile di Michelangelo, perchè dicevano inducesse in maniera. E perchè ciò? perchè appunto non è cibo per tutti gli stomachi; e pochi assai possono trarre buono alimento. Raffaelle solo il seppe, poichè egli solo vide le qualità, che Michelangelo con sublime acume ricavò dalla natura. È pressochè inimitabile; e con gran cautela e riserbo devesi studiare da chi voglia ricavarne utile e non detrimento. In alto egli sta troppo; e per salire a tanta altezza richieggonsi ali vigorose e forti. Senza ciò farassi il volo d' Icaro, siccome avvenne allora a numero pressochè infinito di pittori, i quali caddero e annegarono in isconosciuto mare (1).

(1) Ancorchè fosse per darsi un uomo temperato dalla natura in guisa Michelangelesca non giungerà mai ad uguale sviluppo senza uguali circostanze morali e politiche. Per dir solo delle morali pittoriche, dico e assevero, che prima di tutto fa duopo sia in possesso, come fu Michelangelo, non solo teoricamente ma pratticamente di quell'arte fina di esecuzione, che era adottata, lui vivente, (perchè perfezionata da Leonardo) comune più o meno a tutti i quattrocentisti e che derivava dalla pratica dei trecentisti. Questa è fondamento necessarissimo. Senza cotesta educazione non è assolutamente possibile sperarne il desiderato sviluppo. Che Michelangelo fosse passato per tale sentiero, vedetelo da questo, che innamorato di una finissima stampa tedesca, le tentazioni di S. Antonio di Martin Schoen, se non erro, se la fece prestare per copiarla, e la copiò con tale finezza ed esattezza che in luogo dell'originale vi pose la copia senza che niuno se ne avvedesse, la quale poi rivedendo egli da vecchio, esclamò: Oh quanto io allora sapeva disegnare meglio di adesso.!

IMPRIMATUR
Fr. Hieronymus Gigli Ord. Praed. S. P. A. Mag.
IMPRIMATUR
Petrus Villanova-Castellacci Archiep. Petr.
Vicesg.